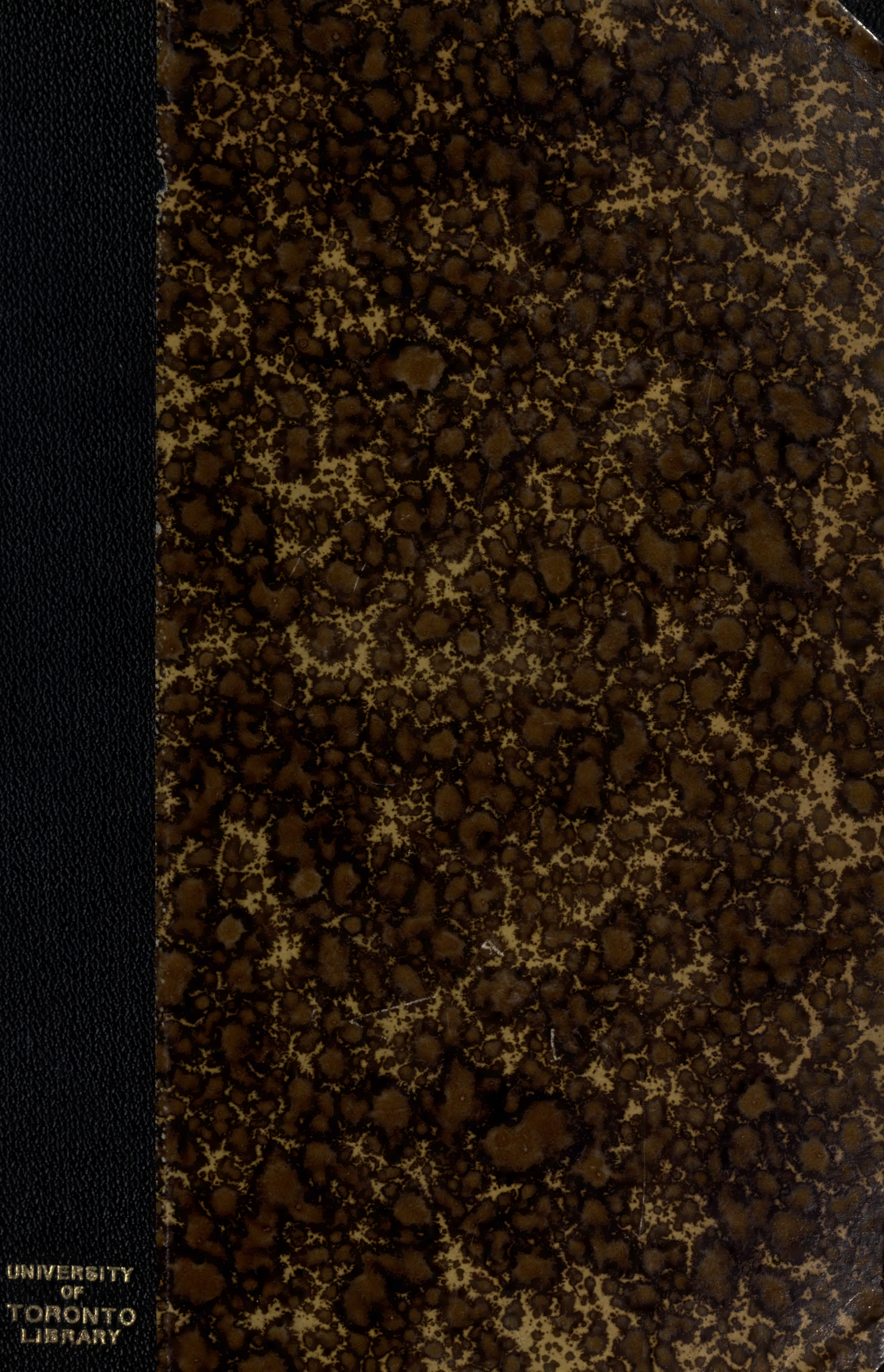
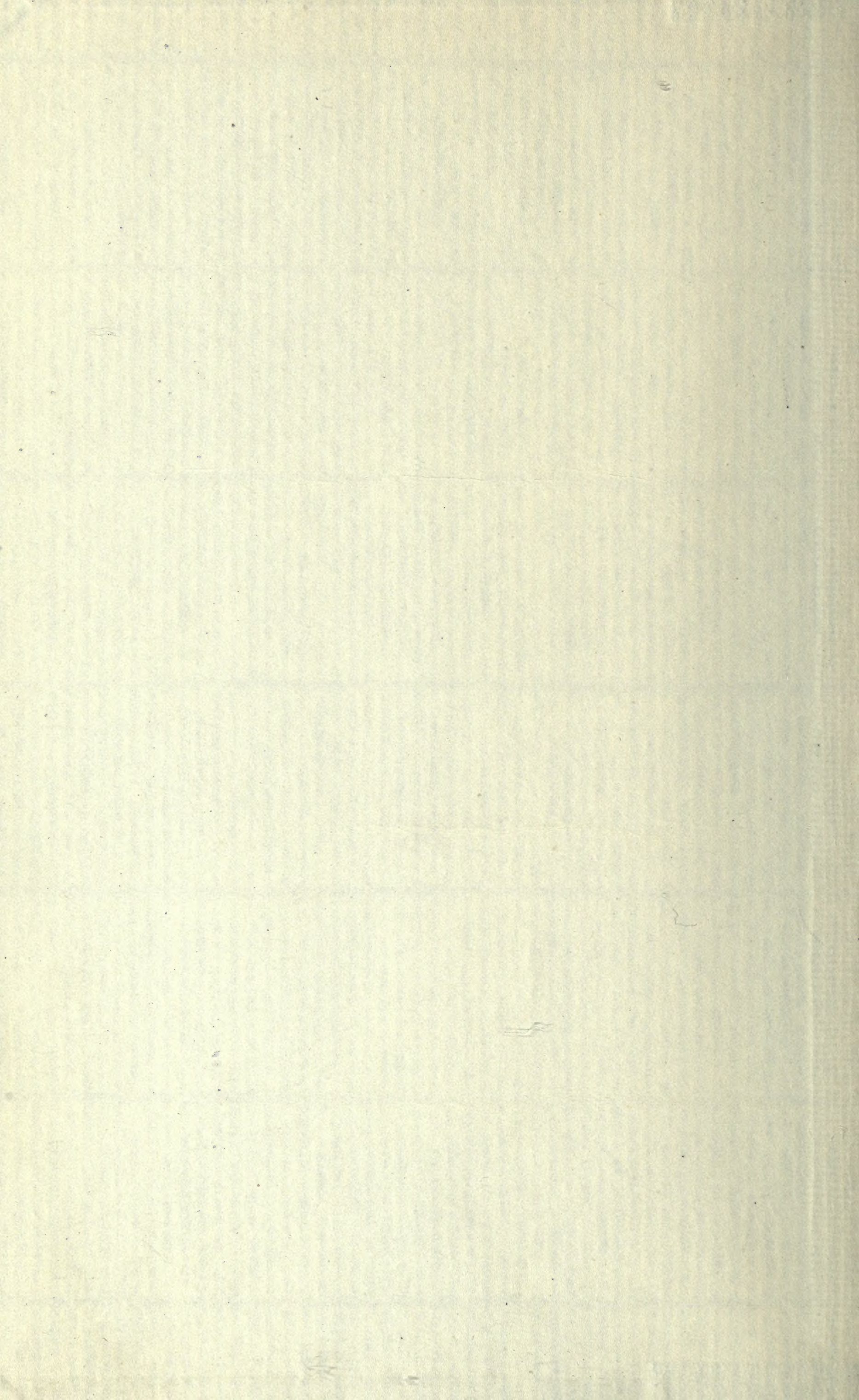

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY



[illegible] Literatur der Gegenwart

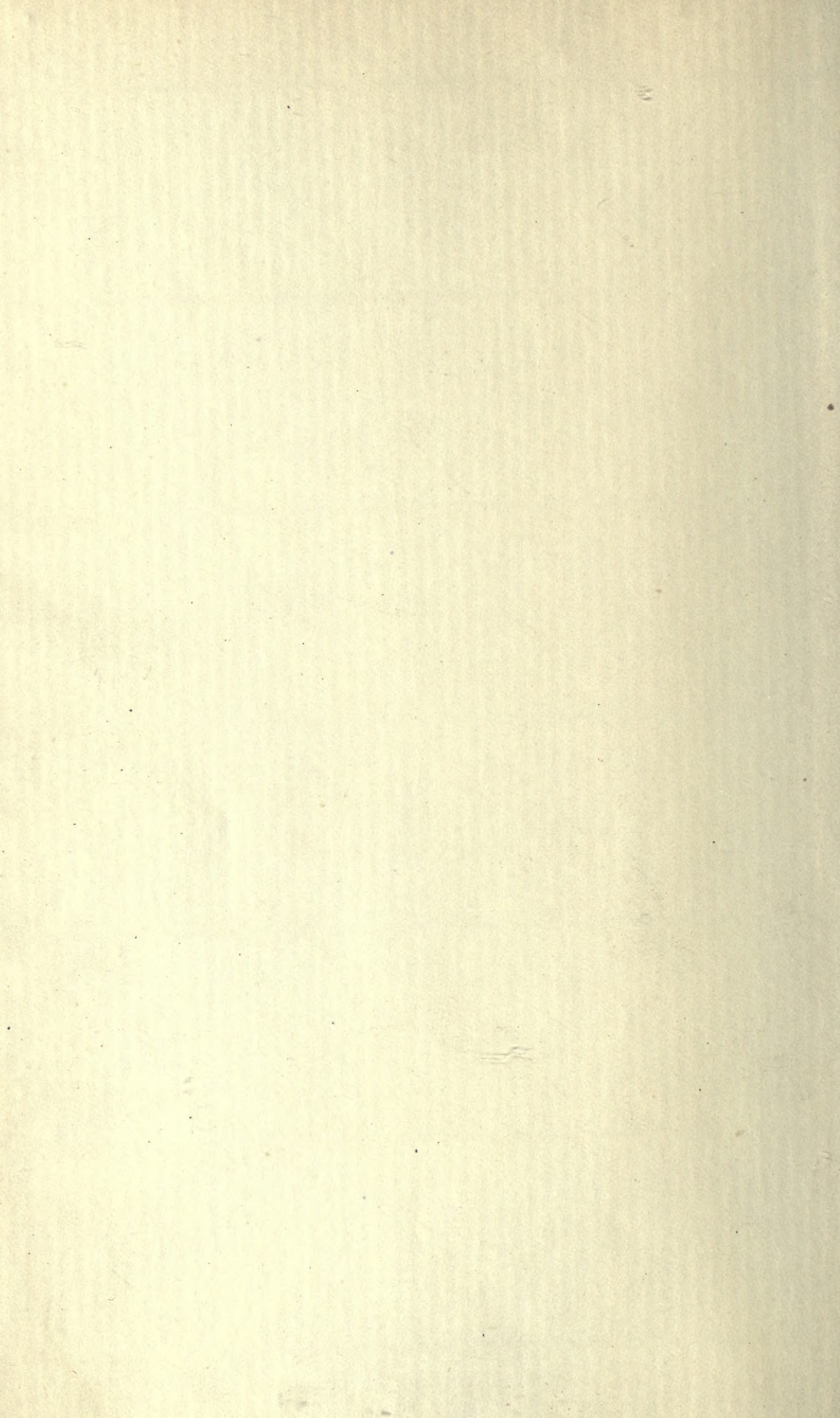
von der Romantik zum Futurismus

[illegible]

[illegible]

[illegible] 1914

[illegible]buchhandlung

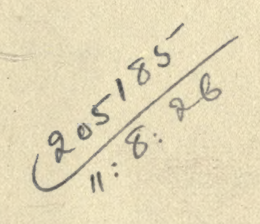


Italienische Literatur der Gegenwart

von der Romantik zum Futurismus

von

Karl Voßler



Heidelberg 1914
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Meinem verehrten Lehrer

und lieben Freund

Max von Waldberg

Vorwort

Die vorliegende Skizze ist aus einer Reihe von Vorträgen über neuere italienische Literatur entstanden, die ich im März 1914 am freien deutschen Hochstift in Frankfurt gehalten habe. Die Ausarbeitung zum Druck hat sachliche Erweiterungen und formale Änderungen nötig gemacht, doch ist die Rücksicht auf ein größeres, mit dem Gegenstand nicht näher vertrautes Publikum maßgebend geblieben. Der Kenner wird manche Namen, z. B. Bracco, Barrili, Rovetta, De Marchi, Marradi vermissen. Ich habe, um die Darstellung mit Einzelheiten nicht zu überladen, nur diejenigen Werke besprochen, die mir für die italienische Sonderart bezeichnend und kraft ihres künstlerischen Wertes für die Hauptrichtungen des literarischen Entwicklungsganges bestimmend schienen. Das Meiste verdanke ich, wie aus den bibliographischen Angaben ersichtlich ist, aber auch hier noch hervorgehoben werden soll, den vorzüglichen kritischen Studien, die Benedetto Croce seit zwölf Jahren der italienischen Literatur der Gegenwart gewidmet und in seiner Zeitschrift *La Critica* veröffentlicht hat. Im Schlußkapitel habe ich eine Würdigung dieser wichtigen Arbeit versucht. Die Textproben habe ich nur dort ins Deutsche übersetzt, wo es mehr auf ihren Inhalt als auf die literarische Form ankam. Die Übertragungen beanspruchen also keinen oder nur einen sehr geringen künstlerischen Wert.

München, im Mai 1914

Karl Voßler

1.

Romantik und Klassizismus — Manzoni und Leopardi.

Aus dem vergangenen Jahrhundert ragen, größer als alle späteren, zwei italienische Dichter herüber und werden noch lange lebendig sein: Alessandro Manzoni und Giacomo Leopardi. Leopardi lebte 1798—1837, Manzoni 1785—1873. Jener kam erst einige Jahre nach seinem Tode, als Manzoni auf dem Gipfel des Ruhmes stand, zur vollen Geltung. In den Jahren 1840—1850 etwa halten sich in der allgemeinen Schätzung die Kunst Manzonis und die Leopardis die Wage; und zwar in der Weise, daß der romantische Geschmack für Manzoni, der klassische für Leopardi Partei ergreift.

Zugleich ist dieses Jahrzehnt wie kein anderes durch politische Leidenschaften und Ereignisse ausgefüllt. Von Sizilien bis nach Mailand und Venedig erhebt sich der nationale Freiheitssturm gegen Absolutismus und Fremdherrschaft. Da konnte es in einem so kunstfreudigen Lande wie Italien nicht ausbleiben, daß die politischen Überzeugungen und Wünsche sich mit den künstlerischen Geschmacksrichtungen vielfach verflochten. Die liberal Gesinnten pflegten, um es ganz im allgemeinen und grob zu sagen, für Manzoni und Romantik, die Demokraten und Republikaner anfangs zwar auch für Manzoni, bald aber mehr und mehr für Klassizismus und Leopardi zu schwärmen.

Aber die Schlagwörter Liberalismus und Romantik, Demokratie und Klassizismus haben in dem damaligen Italien einen andern Sinn, als wir Deutschen von heute ihnen geben.

Manzoni hat zwar mit unsern deutschen Romantikern die Vorliebe für das Historische und Katholische gemein. Nur ist es bei ihm keine Vorliebe im gewöhnlichen Sinne, keine Liebhaberei oder Geschmacksache, sondern die unbedingte, rückhaltlose, ernste Hingabe des ganzen Menschen an diese Dinge. Der Drang seiner Natur, viel mehr als Zufälle und Eindrücke seines ruhigen, gleichförmigen Lebens haben seinem Glauben die katholische Richtung gegeben und seinem Denken die historische. Manzoni war ein schüchternes, willfähriges, freundliches Gemüt, aller Gewaltsamkeit und allem Hasse fremd. Nachsichtig, versöhnlich, friedliebend, hält er Revolution und Krieg für ein schreckliches, auf jede Weise zu vermeidendes Unglück und geht, soviel an ihm liegt, auch auf den unblutigen Gefilden der Schriftstellerei und des Gespräches dem Streit aus dem Wege. — Aber bei aller Sanftmut und Milde ist er weder weich gegen sich, noch feig oder charakterlos mit andern. Aus Furcht hat er seine Überzeugung nie verleugnet. Wo es Farbe zu bekennen galt, stellte er seinen Mann auch im öffentlichen Leben. Seine *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819) sind eine ebenso würdige als entschiedene Abwehr gegen Angriffe, die der angesehene französische Historiker Sismondi auf die katholische Kirche gerichtet hatte. — Im übrigen suchte Manzoni den Wert des Lebens in den vertraulichen Kreisen der Häuslichkeit, der Familie, der Freunde und im Studierzimmer. Von außen betrachtet, erscheint er als ein Mensch, der, ganz mit sich selbst beschäftigt, der Welt ihren Lauf läßt. Dies war seine Weisheit. Der Welt ihren Lauf lassen und nur darauf bedacht sein, mit reinen Händen und ruhigem Gewissen dieses Jammertal zu durchwandern. Lieber Unrecht leiden als Unrecht tun. So steckt das Christentum ihm im Blute. Als der 25jährige im Jahre 1810 sich von der französischen Aufklärungsphilosophie, die seinen jungen Geist

gefangen hatte, losmachte und in aller Stille zum Glauben der Kindheit zurückkehrte, war diese Bekehrung nicht, wie bei andern Romantikern, eine Verstiegenheit oder Verrenkung, sondern die einfache Rückkehr zum natürlichen Gleichgewicht.

Darum hat Manzonis Katholizismus auch nichts Finsteres noch Gewaltsames, will die Welt weder verneinen noch erobern. Es ist ein liberaler Katholizismus, der die Glaubenssätze der Kirche demütig hinnimmt, sie aber niemanden aufzwängt. Man wäre falsch beraten, wenn man die demütige Hinnahme als ein Zeichen von Unselbständigkeit, Unbildung oder Kritiklosigkeit verstehen wollte. Bei einem so klaren, tiefen, kenntnisreichen und bis zum Eigensinn folgerichtigen Geiste wie Manzoni kann davon keine Rede sein. Für ihn, der sich in die Geschichte vieler Jahrhunderte versenkt hatte, war das Christentum eine Macht, die gegen alle Widerstände sich durchgesetzt hat und fortfährt sich durchzusetzen, wenn auch oft anders, als seine ungeduldigen, übelberatenen Freunde möchten. Wie eine sanfte, aber unwiderstehliche Gewalt, die Zeit und Wege hat, wirkt Gottes Wort, nicht durch unsere, durch eigene Kraft. Es ist das Licht der Welt und kann auch rasch wie der Blitz zünden.

Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,
E i color vari suscita
Dovunque si riposa;
Tal risonò moltiplice
La voce dello Spiro:
L'Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udì. (Pentecoste.)

Wer dieser Macht sich entgegenstemmt, ist nur ihr Werkzeug und dient zur Verherrlichung ihres Sieges. Die christliche Wahrheit gilt, mag der einzelne sie anerkennen oder nicht.

Sie ist das Schicksal der Menschen und wirkt sich auch durch das Böse und Beschränkte hindurch aus. Überall sieghaft und gegenwärtig, gibt sie den tausend vereinzelten, sinnlosen Ereignissen der Weltgeschichte die Einheit und einen höheren, jenseitigen Sinn. In diesem höheren Sinne ist das Leben, als ein allseitig von Gott erfülltes, grundsätzlich gut, wahr und vernünftig.

Für Manzoni handelt es sich deshalb nicht darum, die Sache des katholischen Christentums durch besondere Kämpfe, Revolutionen, Veranstaltungen durchzusetzen, als wäre sie ein fernes, erst noch zu erjagendes Ideal. Sein Lebensgeschäft ist ein anderes: der Gegenwärtigkeit dieses Ideales mit frommem Sinn und forschendem Ohre lauschen. Anstatt geschäftig mitzutun am Lauf der Welt und dreinzureden, läßt er seinen Herrgott walten und freut sich, die leisen Schritte des Allmächtigen hinter dem Geschrei der Menschen herauszuhören. So betrachtet er mit ruhigem, heiterem Auge die Wirklichkeit. Und weil hinter dem Wirklichen überall ein gutes göttliches Geheimnis steckt, so hat er tiefe Ehrfurcht für alles was ist und einmal wirklich war, so will er wissen, wie in Wahrheit die Dinge zugegangen sind. Der gläubige Katholik wird zum kritischen Historiker. So ernst wie mit seinem katholischen Glauben nimmt er es mit seinen geschichtlichen Studien; denn diese hängen, wie wir jetzt sehen, innig mit jenem zusammen. Ich kenne keinen Dichter, dessen historischer Sinn schmiegsamer und dessen historische Kritik unbestechlicher wäre.

Schon in der Jugendlyrik Manzonis macht sich der angehende Historiker bemerkbar. Die Hymnen und Oden der großen Gedenktage: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Napoleons Tod (1812–1821) lassen uns nicht etwa, wie Goethes Lyrik, ein rein persönliches Erlebnis unmittelbar mitempfinden, sie erfüllen nicht uns alle mit dem Gefühl des

einzelnen, sondern ziehen jeden einzelnen in das Gefühlsleben aller, d. h. der christlichen Menschheit hinein. Wie in den Gesängen eines jungen Volkes die großen Schicksalstage gemeinsam begangen werden, so daß die Volksdichtung zugleich des Volkes Erinnerung und Geschichte ist, so bringt Manzonis Lyrik weniger seine besonderen als unser aller Gedanken und Erregungen zum Ausdruck. Dabei ist sie aber weit entfernt von dem volkstümelnden und altertümelnden Romanzen- und Balladenstil der deutschen Romantiker. Diese suchen mit Absicht den alten Ton des erzählenden Gesanges wieder auf und ersetzen das Gemeinempfinden, das sie in Wahrheit verloren, ja sogar zerstört haben, durch die Patina der biederen Stilarten von ehemals. Damit drücken sie aber nur ihr Heimweh nach den gemeinsamen, katholischen, mittelalterlichen Gefühlszuständen und Denkarten aus und verraten, wie wenig sie in Wirklichkeit daran teilhaben. Bei Manzoni, dem der Katholizismus ein selbstverständlicher Besitz, keine Sehnsucht war, wäre die Anlehnung an Bibelstil, Kirchenlied, Volksromanze eine künstlerische Schwachheit, eine Überflüssigkeit gewesen. Er findet bei den kunstreichsten Klassikern der Neuzeit, bei Parini, Monti, Foscolo seine formalen Vorbilder. Ja, bis zur Dunkelheit entfernt er sich manchmal vom Volkstümlichen. Denn — und darin kommt die kritische Sinnesart zum Ausdruck — durch Nachdenken und Überredung, nicht durch die bloße Gewalt des Gefühlsstroms will er uns in das große Einverständnis hineinreißen. Bei allem Schwung ist seine Lyrik voll theologischer, apologetischer Einschläge, ist Verherrlichung und Bericht, Würdigung und Erklärung, Gesang und Zerlegung zugleich. Dies ist so sehr der Fall, daß man sogar im Satzbau und Schritt vor Schritt beobachten kann, wie aus dem sprudelnden, wogenden Strom der Rede die klare Ruhe eines felsenfesten Verstandes heraufblickt.

Die lyrische Erregung tritt bei Manzoni plötzlich auf, und sturmartig geht sie vorüber. Es ist, als ob das Ereignis selbst von außen her ihn faßte und schüttelte. Die Ode auf Napoleons Tod ist unter dem augenblicklichen Eindruck der Todesnachricht in wenigen, fieberhaften Stunden entstanden und hat auch in Sprache und Rhythmus etwas Momentanes und Drangvolles.

Ei fu. Siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta . . . .

Je mehr sich aber Manzoni nach außen abschloß — und er hütete sich beinahe ängstlich vor Erregungen —, desto seltener erfaßten ihn solche Stürme. Und da das große Ereignis nun nicht mehr zu ihm drang, so begann er, ihm forschend nachzugehen und es in der Vergangenheit zu suchen. In seinen Trauerspielen *Il conte di Carmagnola* und *Adelchi* (1817—1822) ist das Historische ihm noch ein ferner und spröder Stoff, den der Dichter erst beleben muß. Die Geschichte ist ihm sozusagen noch nicht innig geworden, und er dichtet den Sinn zu ihr hinzu, als ob sie von sich aus keinen hätte. Ähnlich wie er selbst zur Geschichte, stehen seine dramatischen Helden zum Leben. Sie können sich in die Härte und Blindheit der Ereignisse noch nicht hineinfinden. Erst der Tod bettet sie darin zurecht.

Ein groß Geheimnis ist das Leben,
Verständlich in der letzten Stunde erst.

Gran segreto è la vita, e nol comprende
Che l'ora estrema . . . .

heißt es im Adelchi (V, 8). Dabei konnten keine dramatischen

Menschen gedeihen, sondern nur Helden der frommen Ergebung, die mit brechendem Auge ihr Schicksal durchschauen. Erst indem sie dem Leben absterben, verklären sie sich zu Poesie und werden hellsichtig.

Jedoch, auch der Historiker, der nicht im Kloster wie Ermengarda, nicht in der Schlacht wie Adelchi, nicht auf dem Blutgerüst wie Carmagnola, sondern im Frieden des Studierzimmers wie Manzoni selbst, dem tätigen Leben abstirbt und hellsichtig wird, auch der Historiker kann den Sinn des Lebens verstehen und von hier aus zur Poesie gelangen. Mehr und mehr ließ Manzoni das Leben der Vergangenheit in seiner Breite und Verschlungenheit an sich vorbeiziehen, und was er als Lyriker und Dramatiker nur ahnend und gelegentlich, nur im Sturm und in der Katastrophe erfaßt hatte, das enthüllt sich jetzt klar und umständlich dem ruhigen Erzähler. In dem großen Roman der „Verlobten" (*I promessi Sposi* 1827—1840) wird die Wirklichkeit mit all ihren irdischen Bedingungen sinnvoll und hört auf, das tragische Chaos und unselige Mißverständnis zu sein, das sie in den Dramen noch war. Die lyrische Einfühlung in die Ereignisse hat sich zu einer geduldigen, liebevollen Versenkung in alle Kleinigkeiten ausgebreitet, die theologische Spekulation sich zum Weltverständnis ernüchtert. Jetzt erst entdeckt Manzoni die unendliche Verschlungenheit des göttlichen Waltens mit dem menschlichen Treiben. Die Ereignisse seines Romanes sind immer beides zugleich: menschliches Treiben und göttliches Walten. Und das Menschliche wird durch höchst verwickelte Kausalverkettungen hindurch mit der geistvollen Beharrlichkeit wissenschaftlicher Analyse verfolgt, das Göttliche darin aber mit den gläubigen Augen eines Kindes geschaut. Von der einen Seite sieht es sich an wie eine psychologisch und kulturgeschichtlich bis ins Kleine und beinahe Kleinliche zerfasertes

Stück Wirklichkeit, von der andern wie eine duftige, einfältige Kindergeschichte.

Es waren einmal zwei liebe, junge arme Leutchen, ein Bursch und ein Mädchen. Die liebten sich, und schließlich kriegten sie sich auch. Denn der Bösewicht, der ihre Heirat hintertrieb, mußte sterben an der großen Pest. Die Liebenden aber kamen mit dem Leben davon; und einem andern großen Herrn, der dem Bösewicht helfen wollte, rührte Gott ans Herz und bekehrte ihn. — Ein Märchen, so treuherzig und schlicht, so rührend und wunderbar, daß man, wie Goethe sagte, aus der Rührung und Bewunderung gar nicht herauskommt. Und doch ist es kein Märchen, und der Leser, wenn er kein Goethe ist, merkt wenig von Rührung und Wunder. Denn der märchenhafte Grundzug ist völlig verhüllt oder, besser gesagt, herausgetrieben bis zur strengen geschichtswissenschaftlichen Sachlichkeit. Die große Pest ist die historische Epidemie, die im Jahre 1630 in Mailand gewütet hat. Der Bekehrer des großen bösen Herrn ist der Kardinal Federigo Borromeo, und die Verfolgungen des Liebespärchens sind ein typisches Stück Leidensgeschichte der Lombardei unter spanischer Herrschaft, sind unauflöslich verflochten mit den Leiden des Vaterlandes. Das wunderbare Walten Gottes wird, ohne daß von ihm eigentlich geredet würde, so lange in seine irdischen Bedingungen zerlegt, daß es als menschlicher Alltag erscheint: aber kein banaler, sondern gehaltvoller Alltag. Denn, wo er banal wird, vergoldet ihn der Humor, wo er fürchterlich und schreckhaft wird, beruhigt und adelt ihn die historische Perspektive. Die lebendigste Schöpfung des Humors ist Don Abbondio, der furchtsame Gottesmann, und das Meisterstück der Historikers ist das Riesenbild der mailändischen Pest. Diese beiden künstlerischen Höhepunkte des Romanes aber ruhen auf einem und demselben Boden kindlicher Schlichtheit und wissenschaftlicher Sachlichkeit.

Sogar im Stil und beinahe Satz für Satz hat man die Vereinigung von Einfalt und Kompliziertheit, von frommer Deutung und kritischer Erklärung der Dinge, von Abscheu vor dem Bösen und nachsichtigem Verständnis für alles Menschliche, von Glauben an Gott und skeptisch aufgeklärtem Wissen um die Welt, oder, um es philosophisch zu sagen, von Theismus und Immanenz.

Das Ziel, um das die modernistische Theologie der Katholiken von heute so heiß und vergeblich sich müht, ist in dem Kunstwerk Manzonis erreicht. Darum sind die „Verlobten" heute noch wie damals das Vademecum des liberalen Katholizismus. Die kirchliche Bedeutung oder Nutzbarkeit des Buches sollte aber nicht verhindern, daß auch der Andersgläubige und alle Welt sich an dem reinen Kunstwerk erfreuen.

Der ungeheure Erfolg der *Promessi Sposi* war zunächst weniger durch die reife, stille, edle Kunst Manzonis bedingt — denn dafür hat die Masse keinen Sinn —, sondern eher durch die Aktualität des Werkes, auf die es Manzoni wohl gar nicht abgesehen hatte. Das Buch war im romantischen Geschmack und erinnnerte an die historischen Romane des Walter Scott, die man damals, 1830—1840, gierig verschlang. Auch klang in ihm die vaterländische Note. Das Bild der spanischen Fremdherrschaft des 17. Jahrhunderts schürte den Haß gegen die österreichische des 19. Vor allem aber war es ein katholisches Buch, und von der Neubelebung des Katholizismus versprach sich eine große Partei jener Zeit, eben die liberale, die Wiedergeburt und gar die Aufrichtung der Weltherrschaft Italiens.

Im Jahre 1843 veröffentlichte Vincenzo Gioberti sein Buch von der Vorherrschaft Italiens: *Il Primato d'Italia.* Er entwickelte hier mit hinreißender Beredsamkeit, wie ohne Umsturz und Blutvergießen sich alle italienischen Klein-

staaten unter der väterlichen Autorität des Papstes zu einem Bunde zusammenschließen sollen, wie unter diesem geistigen Szepter sich alle Völker freiwillig beugen und alle begabten Individuen spontan hervortun werden, wie der Papst mit seinen Italienern Wissenschaft, Kunst und alle Werke des Friedens zur Blüte treiben werde, wie er als Schiedsrichter und Versöhner, als Lehrer und Bildner das ganze Europa, ja die ganze Menschheit am Gängelband des Glaubens und des italienischen Genies zur Vollendung führen werde. — So wunderlich es scheint, dieser tolle Traum, in einer Dachstube zu Brüssel von einem verbannten Sohn des Südens mit glühender Himmelssehnsucht und Vaterlandsliebe ausgedacht, ergriff wie der Sturmwind die Herzen der Italiener. Und war es denn nicht im Grunde dieselbe Sinnesart wie Manzonis Glaube an die unwiderstehliche Kraft der katholischen Idee? Und wirkte nicht Manzonis bester Freund, der bedächtige Philosoph Antonio Rosmini, seit Jahren schon für ähnliche Gedanken, und glaubten nicht sogar erfahrene Politiker wie Cesare Balbo und Massimo d'Azeglio an eine große befreiende Sendung des Papsttums, und ist nicht der Papst selbst, Pio nono, von diesen Träumen berauscht worden?

Das Jahr 1848 hat den italienisch-katholischen Liberalismus widerlegt. Der gemeinsame Grundgedanke seiner Anhänger ging, um es kurz zu sagen, dahin, daß alles gewaltsame Eingreifen in die freie Entfaltung der menschlichen Dinge vom Übel sei: denn aus dem natürlichen Spiel der Kräfte, aus Wirkung und Gegenwirkung ergebe sich von selbst das Gute, denn am Webstuhl der Zeit sitze Gott, der alle Fäden kenne und zum Besten verwende. „Die christlichen Nationen können wohl krank werden, aber nicht sterben", meinte der sonst so nüchterne Balbo.

Daß dieser vertrauensvolle Optimismus eine Fülle liebenswürdiger, innerlicher, seliger Dichtung zu erzeugen geeignet war, kann man sich denken. Die silberhelle Prosa des unglücklichen Silvio Pellico und die weichen, schmiegsamen Rhythmen des verbummelten Giovanni Prati mögen als das Ansprechendste dieser Art nur erwähnt werden.

Ein grundverschiedener Geist beseelt die Kunst des Giacomo Leopardi. Auch er ist wie Manzoni dem tätigen Leben abgestorben und in der Studierstube hellsichtig geworden. Aber was jenem natürlich und zu seiner Befriedigung geschah, hat sich an Leopardi unter unsäglichen Qualen des Leibes und der Seele vollzogen. Seiner Anlage nach war er tatendurstig, ehrgeizig, stolz, wohl auch gewalttätig — „Giacomino il prepotente“ nannten ihn die Spielkameraden — eifersüchtig, zärtlich und liebebedürftig. Aber keiner dieser mächtigen Triebe sollte sich entladen dürfen. Das Elternhaus in dem engen Städtchen Recanati wurde ihm zum Gefängnis. Der Vater, ein verärgerter Reaktionär, der bei aller Güte den Feuergeist und das zarte Gemüt des Sohnes nicht verstehen konnte, die Mutter eine geizige, lieblose, weltfeindliche Betschwester, die er verabscheute, die andern alle brave aber mittelmäßige Leute, die ihrerseits vielleicht mit einigem Recht den sonderlichen Hochmut des Kleinen demütigten, bespöttelten, auch bemitleideten, im übrigen aber ihn den Qualen seiner Laune überließen. Indem er sich verkannt sah, stürzte er sich mit der Leidenschaft seines überall zurückgewiesenen Lebensdranges in das Studium, wurde ein frühreifer Gelehrter und untergrub seine Gesundheit. Die Rachitis krümmte ihm den Rücken, die überanstrengten Augen versagten den Dienst. Bucklig und halb blind, in der Blüte der Jugend welkte er dahin. Als später die Welt sich ihm öffnete und freie edle Menschen wie unser Niebuhr und Bunsen sich seiner annahmen und ein unverwüstlicher Freund wie Antonio Ranieri ihm zur Seite stand

und Paolina Ranieri mit rührender Hingabe ihn pflegte, da war es zu spät. Mit 39 Jahren starb er an der Wassersucht. Der Tod, so sehr er ihn fürchtete, war die sehnsüchtig gewünschte Erlösung; denn alle Werte des Lebens hatte sein wunderbarer Geist mit fieberhafter Gedankenarbeit zerwühlt, ausgehöhlt und weggeworfen.

Aber bis zur letzten Zuckung hat es gedauert, bis dieses heiße Herz an die Schlußfolgerungen des Verstandes, daß alles schlecht und nichtig sei, hat glauben können. Leopardis geistiges Leben ist ein langsamer Todeskampf des Glaubens und der menschlichen Ideale, der aber durch den tiefen Seelenschmerz um ihren Hingang geadelt wird.

Leorpardi ist streng katholisch erzogen worden und hatte von der Mutter die religiöse Leidenschaft geerbt. Er mag sich zwar frühe vom Dogmatischen befreit haben, doch hielt er noch eine Zeitlang an der christlichen Gedankenwelt fest. Im Alter von 23—24 Jahren plante er eine Reihe christlicher Hymnen, also etwas Ähnliches wie Manzoni. Einige prosaische Entwürfe dazu sind erhalten. Im Hymnus an den Erlöser heißt es: „Alles war Dir klar von Anfang an, was unsere unglückliche Menschheit leiden sollte. Sei Du mir nun Zeuge unserer unendlichen Qual. Mensch und Gott, erbarme dich dieses elenden Lebens, das Du kennst. Die Alten fabelten, daß Jupiter, als er zur Erde niederstieg, sich über die menschliche Bosheit erzürnt und uns die Sündflut geschickt habe. Damals war unser Geschlecht noch heiterer, denn es kannte seinen Schmerz nicht noch sein grausames Geschick, und die Dichter wähnten, daß der Anblick der Erde die Götter zum Zorne mehr als zum Mitleid errege. Wir Schmerzensreicheren aber meinen, daß Du aus Erbarmen zu uns kamst. Weinen hat man Dich gesehen über Jerusalem. Noch stand Deine Vaterstadt (denn auch Du hast nicht verschmäht, eine Heimat hinieden zu haben). Und sie war be-

stimmt, zerstört und verwüstet zu werden. So sind wir alle geschaffen, auf daß wir uns unglücklich machen und der eine den andern zerreiße. Und das römische Reich ward zerstört, und Rom ward geplündert, und jetzt mein armes Vaterland Italien."

Dieser Heiland ist nicht mehr der triumphierende Gesalbte der Kirche; er ist der leidende, Mensch gewordene Gott des Schmerzes, den das unendliche Gesetz des Leidens zur Erde gezwungen und wie uns alle besiegt hat. Über dem stürzenden Christus erhebt sich die Ewigkeit des Schmerzes. Alles andere ist Täuschung, Schein und Spiel, nur der Schmerz hat Bestand.

Wie überreizt und krank muß das Gefühlsleben und das Nervensystem des Unglücklichen gewesen sein, dem von sämtlichen Regungen, Empfindungen und Erfahrungen des Daseins immer der Schmerz als dauernder Grundton zurückblieb! dem das bloße Leben wehe tat, dem alle Eindrücke der Außenwelt sich zu innerem Schmerzgefühl zusammenballten, alle Lust in Leiden sich verkehrte, wie einem kranken Auge Licht und Farbe zu Gift werden. Ganz mit seinem Leid beschäftigt, hat Leopardi mehr und mehr gegen die Außenwelt, aus der ja immer nur neue Schmerzen ihm zufließen konnten, sich abgeschlossen. Er spricht mit den Menschen und hört nur sich selbst, durchwandert die Ruinen Roms, die Landschaften von Toscana und Neapel und sieht in all dieser Schönheit nur die Umrahmung seines Leidens. In keiner Sache, die er anfaßt, was des auch sei: Politik, Literaturgeschichte, Sprachwissenschaft, Philosophie, vermag er sich zu vergessen, an keine sich derart hinzugeben, daß er darin aufginge und die Sache selbst dabei gefördert würde. Die sieben Bände seiner *Pensieri*, eines Tagebuches, in das er alles, was ihm durch den Kopf ging, vom 19. bis zum 34. Lebensjahr planlos hineingeschrieben hat, sind zwar voll

Geist und Wissen; aber alles trägt den Stempel einer unfruchtbaren Eigenheit, die lediglich für sich, nicht für die Menschheit denkt. Auch in den philosophischen Schriften, den sogenannten *Operette morali*, die er für die Öffentlichkeit bestimmt hatte, ist kein einziges zu Recht bestehendes Problem des menschlichen Gedankens gelöst. Das logische System des Pessimismus, den Leopardi so tief und furchtbar erlebt, hat ein deutscher Zeitgenosse geschrieben, von dem Leopardi nichts wußte: Schopenhauer.

Aber wenn auch keine Philosophie im wissenschaftlichen Sinn des Wortes, so hat Leopardi doch seine klare, festgegründete Weltanschauung gehabt. Sie geht aus von dem Schmerz als der einzigen Wirklichkeit. Wie kann aber, muß Leopardi sich tausendmal gefragt haben, aus dem Schmerz ein Sinn und Zweck des Lebens kommen? Strebt doch alles Geschöpf nach Lust und Glück. Freilich, aber ohne je es zu erreichen. Im Gegenteil, unsere Kulturarbeit, unsere Fortschritte, Tugenden, Wissenschaften machen uns nur leidensfähiger, feinfühliger, nachdenklicher, unglücklicher. Der Wilde, dem die Täuschungen seiner Begierden und Freuden noch als Wirklichkeit vorkamen und der im Augenblick aufging, hatte wenigstens diese Augenblicke des Glückes. So ist denn all unser Beginnen eitel, und als Zweck des Lebens bleibt nur dessen natürliches Ende, der Tod.

Die einzige Folgerung eines solchen Glaubens ist Selbstmord. Ja, wenn der Mensch nur nach Vernunft und Logik lebte. Aber er hat ein Herz und einen Willen, die leben und lieben wollen; und Tag für Tag baut das liebende Herz die Welt wieder auf, die der Verstand verneinen und zerstören muß. Das Herz will die Liebe, der Verstand den Tod.

Fratelli a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte,
Cose quaggiù si belle.

Altre il mondo non ha, non han le stelle.
Nasce dall'uno il bene,
Nasce il piacer maggiore
Che per lo mar dell'essere si trova. —
L'altra ogni gran dolore
Ogni gran male annulla.

Zwillingsgeschwister Tod und Liebe sind
Schicksalgeborene
Schöne Geschenke uns.
Die Welt, die Sterne haben nichts als sie.
Aus Liebe quillt das Glück
Und alle höchste Lust,
Die durch das weite Meer des Daseins geht. —
Und allen großen Schmerz
Und Jammer nimmt der Tod.

Diese feindlich-freundlichen Geschwister, die Liebe und der Tod, der liebende Wille und der tötende Verstand verhalten sich ähnlich wie Schopenhauers „Wille und Vorstellung" zueinander — mit dem Unterschiede freilich, daß für Leopardi ihr Widerstreit der Inhalt seines Daseins war, für Schopenhauer die Formel seines Systems. Darum hat Leopardi, wenn es drauf ankam, nach seinem Herzen gelebt und ist, um den Preis unvernünftig zu sein, ein großer Mensch geworden, während Schopenhauers Ehrgeiz auf anderen Gebieten lag.

In dieses edle Herz, dem es versagt war, sich zu vergessen und an die Dinge sich hinzugeben, haben alle Dinge nun ihrerseits sich ergossen. Da dieser leidende Geist an keiner menschlichen Tätigkeit mitwirken konnte, so ist er das Gefäß und der Widerhall alles menschlichen Leidens geworden. Wie von ferne, wie eine süße verwandte Melodie klingt in die stumme Einsamkeit seiner Qual der Schmerz des Weltalls herein. Wo das fremde Leid zum eigenen sich findet und zwei Schmerzen sich begegnen, sich erkennen und einander

zulächeln, da entstehen die sanften, innigen, müden Harmonien. Süßer schmelzender Gesang, so weich und doch nicht süßlich, so schmachtend und keusch, lächelnd und todesernst, ins Unendliche zerfließend und doch so klar in jeder Linie, voll hingebender Stimmung und verhaltener leidenschaftlicher Arbeit; festes großzügiges zielstrebiges Denken und schmiegsamer wiegender Traum — das alles vereinigt sich in Leopardis Lyrik. Das geliebte Mädchen, Silvia oder Nerina, die vorzeitig ins Grab sinkt, verwandelt sich dem Dichter in ein ewiges Weinen, das als treuer Gefährte nun immer ihn begleitet. Von den großen Unglücklichen und Liebenden des Altertums, Brutus und Sappho, bis zum nächtlichen Hirten in Asien, zum einsamen Sperling und zum Ginster, der an den Hängen des Vesuv blüht, verbrüdert sich ihm das große und das kleine Leid der Geschöpfe mit dem seinen. Der verschlossene, krampfende Schmerz seiner Seele löst und sänftigt sich, indem er ins Unendliche hinauswächst und wie Musik die fernste Schöpfung durchzittert.

Man versteht, wie der einzige wahre Trost für ihn die Dichtung war. Es sind kaum vierzig Lieder, aber sie genügen, um ihn zum größten Lyriker Italiens zu machen. Und von den vierzig stehen vielleicht nur zehn auf der Höhe seiner Kunst.

Es hat lange schwere Arbeit gekostet, bis der überladene junge Gelehrte, der an den Römern und vor allem an den griechischen Idyllikern, an Petrarca und Tasso, an den formvollendetsten Künstlern der europäischen Literatur seinen Geschmack gebildet hatte und voll war von dichterischen Erinnerungen und sprachlichen Kunststücken aller Zeiten, bis er zur klaren Schlichtheit und unscheinbaren Größe seinen Ausdruck durchbildete. — Es hat auch deshalb so lange gedauert, weil seine verschlossene Gemütsart, wenn sie sich mitteilen sollte, einen Stil brauchte, der das Eigene

und Innige seines Denkens, nämlich die unmenschliche, widernatürliche Verneinung des Lebens, mit dem Innigsten seines Fühlens, dem Weltschmerz und allumfassenden Mitleid in Einklang zu bringen hatte.

Dort wo bei Leopardi das Denken allein spricht, in seiner philosophischen Prosa, ist er klar, schneidend, umständlich, symmetrisch, regungslos und korrekt bis zur Dürre und Pedanterie. In seinen vertraulichen Briefen dagegen, wo nur das Herz spricht, ist er zwar nicht unklar noch inkorrekt, aber sprunghaft, plötzlich, überraschend und von unglaublicher Schnelligkeit der Übergänge. Diese Briefe sind hingeworfene unausgetragene Keime von Dichtungen. Z. B. das Folgende: „Als ich vor einigen Abenden beim Schlafengehen das Fenster öffnete und einen wolkenlosen Himmel, einen schönen Mondschein sah und eine laue Luft spürte, und Hundegebell in der Ferne, da erwachten alte Bilder in mir, und mir war, als regte sich etwas im Herz, so daß ich zu schreien begann wie ein Wahnsinniger und um Erbarmen flehte zu der Natur, deren Stimme ich endlich einmal wieder zu hören glaubte.“ — Und dieses viele Erleben, diese gewaltige Stimmungskurve in einem einzigen Satz.

Aber noch etwas anderes stand der Meisterschaft des Lyrikers im Weg und mußte beiseite geräumt werden, wenn es einen reinen Klang geben sollte: die Bitterkeit, der Haß, die Menschenverachtung, die in einer Reihe scharfer, böser und gequält witziger Satiren sich Luft gemacht hat. So sehr er sich aber mühte, in diesen unerquicklichen Schmähschriften den Gleichgütigen, Unbeteiligten und Schadenfrohen zu spielen, das Elend des Vaterlandes greift ihm ans Herz. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, daß ihn, wenn er gesund und frisch gewesen wäre, die Österreicher in der feindlichen Schlachtlinie gesehen hätten und die Kämpfer der italienischen Freiheit unter den Ihrigen.

Die Freiheit freilich, die Er meinte, war etwas anderes als die Manzonis und der katholischen Liberalen. Jener Partei, die unter dem Mantel des Papsttums die Freiheit des Denkens und Handelns suchte, warf er ein stolzes und wahres Wort ins Gesicht:

Libertà vai sognando, e servo a un tempo
Vuoi di nuovo il pensiero,
Sol per cui risorgemmo
Dalla barbarie in parte, e per cui solo
Si cresce in civiltà, che sola in meglio
Guida i pubblici fati.

Von Freiheit träumst Du immerzu und knechtest
Doch den Gedanken wieder,
Unseren einzigen Helfer,
Der langsam aus der Barbarei uns hebt,
Den einzigen, der zur Gesittung führen
Und Völker bilden kann.

Für den frommen Optimismus, der aus dem Walten Gottes und dem freien Spiel aller menschlichen Kräfte immer das Gute hervorspringen sah, hat Leopardi nur Spott und Verachtung. Darum gehört er, obschon er zu keiner Partei sich zählte, auf die Seite der Demokraten und Republikaner, der Ungeduldigen und Revolutionären, die den fremden Herrn mit dem Schwert und das absolutistische System mit Verschwörung und Aufruhr vertreiben wollten und die Freiheit sich nicht selbst entwickeln ließen, sondern sie mit Gewalt errichteten und mit eisernen Gesetzen umgaben. Giuseppe Mazzini war der geistige Führer dieser Partei, Giuseppe Garibaldi ihr tollkühner Vorkämpfer und Giovanni Berchet ihr kraftvollster Dichter.

Aber Berchet sowohl wie Mazzini bekannten sich in der Kunst zum Romantizismus. Alles Klassische, das Leopardi so teuer war, verabscheuten sie als Müßiggang, lebensfremde Nachahmung und selbstgefälliges Regelwesen. Sie

hatten in ihrer Jugend, wo man den künstlerischen Eindrücken noch offener ist, nur erst ein romantisches Genie wie Manzoni und noch kein klassisches erlebt wie Leopardi. Daher ihre Meinung, daß nur in den freien, lockeren Formen der Prosa, der gemischten Versmaße, der leichten, billigen, volkstümlichen Reime, kurz nur in romantischer Ungebundenheit die echte Stimme des Menschen und der Nation erschallen könne und daß die Muse sozusagen die Ellbogen frei haben müsse, um das Banner des Vaterlandes und der Menschheit zu schwingen. Als eine Partei der Tat glaubten die Demokraten der vierziger Jahre, eine besonders formlose und entfesselte Dichtung nötig zu haben.

Und nun kommt Leopardi und zeigt, wie das Herz, das mit dem Weltall sich verbrüdert fühlt, in seiner Sprache sich selbst die allerstrengsten Schranken setzt. Seine Lieder sind zwar ungebunden in Rhythmus und Reim, aber keine Silbe an ihnen könnte geändert werden, ohne die ganze Harmonie zu zerstören. Da sie kein Schema haben, so sind sie nach innen gebunden und gehorchen dem straffesten aller Gesetze. Durch diese Selbstbestimmung und Selbstbeschränkung war der italienischen Kunst ein neuer Weg gewiesen. Es zeigte sich bald, daß gerade die Gefühls- und Gedankenwelt der Demokratie nach einem spezifisch klassischen, fast antiken Stil verlangte. Wie mit der Ausarbeitung eines solchen Stiles auch der Charakter der italienischen Demokratie sich weiterbildet, immer entschiedener vom liberalen Katholizismus abrückt, um schließlich dem ehemaligen Bundesgenossen feindlich entgegenzutreten, wird uns das Lebenswerk Carduccis lehren.

2.

Carducci.

Giosuè Carducci wurde am 27. Juli 1835 als der älteste Sohn eines praktischen Arztes geboren. Seine Heimat ist Val di Castello, ein Dorf in der düstersten Gegend der Toskana, nördlich von Viareggio zwischen Apennin und Meer. Der Vater war ein Brausekopf, den sein Beruf in den ungesunden Maremmen hin- und herführte. Er brachte es fertig, mit dem katholischen Liberalismus der Anhänger Manzonis eine recht rebellische Gemütsart zu vereinigen, und hat von der Regierung des toskanischen Großherzogs manchen Puff dafür bekommen. Auf jede Weise, aber meist etwas unsanft, bemühte er sich, die frommen Lehren des Manzoni und die Duldermoral des Silvio Pellico seinem Giosuè schmackhaft zu machen. Aber der Junge hatte die Widerspenstigkeit und den Jähzorn von ihm geerbt und ließ sich darum um so weniger die Langmut des liberalen Katholizismus von ihm eingießen. Als das Jahr 48 heranbrauste, schwoll sein 14jähriges Herzchen von Tyrannenhaß. Er brüllte, wie er selbst erzählt, die Verse Niccolinis in den Wind:

O repubblica santa, il tuo vessillo
Sul castel di Crescenzio all'aure ondeggia.

Der kleine Held hatte nämlich schon viel über alte Republiken und französische Revolutionen gelesen. Selbst im reifen Mannesalter hat sein politisches Benehmen die kindliche Mischung von literarischer Reminiszenz und physischer Wut nicht abgestreift.

Bei den Patres Scolopii, in deren Schule er vom 14. bis zum 18. Jahr studierte, lernte er die Alten, insbesondere Horaz verehren, aber vergaß auch die Neuen nicht. Bei der Lektüre des italienischen Werter, des Jacopo Ortis von Ugo Foscolo knirschte und weinte er. Bald wußte er Leopardis Gedichte alle auswendig. Er verschlang die demokratische Doktrin und Rhetorik Mazzinis, die alle Völker zu Republiken und alle Republiken zu einem Friedensbund im Namen eines unbestimmten Gottes und der Menschheit machen will. Alles Wilde und Edle, Schiller, Byron, Walter Scott, gefiel ihm. Alles Sanfte und Süße, Lamartine, Pellico und Manzoni, stieß ihn ab. Selbstverständlich waren es nicht die Patres Scolopii, die ihm das Wilde und Republikanische zuführten. Im Gegenteil, die brave Langweile und Leisetreterei dieser Erzieher wurde ihm unerträglich. Mehr und mehr nahm er die verhängnisvolle Gewohnheit an, seinen Groll gegen die Wirklichkeit aus der Lektüre der Dichter zu saugen und seinen Haß gegen die lebendigen Menschen von heute aus den toten Büchern von ehemals. Er geriet, gewiß nicht ohne die Schuld seiner wohlmeinenden, aber weltfremden und furchtsamen Erzieher, in einen dauernden Heldenzorn und Heroentrotz und eignete sich eine sogenannte *alma sdegnosa*, eine „hohe" Seele nach dem Stile Dantes oder Vittorio Alfieris an. Die *alma sdegnosa* ist nämlich eine merkwürdige, echt italienische Mischung von papierener Pedanterie und wahrer, stolzer, männlicher Leidenschaft und Größe. Sie enthält ebensoviel Rhetorik und Ehrgeiz als wirklichen Charakter. Bei dieser kochenden aber unpraktischen Gemütsverfassung konnte es nicht ausbleiben, daß Giosuè sehr frühe schon Gedichte schrieb und rasch ein Virtuos der großen Worte und der Versmaße wurde.

Der Gefahr, von der tönenden Phrase völlig verschlungen zu werden, ist er wohl nur durch seine Arbeitsfreudigkeit,

durch zähen Fleiß und sicheres Pflichtgefühl entgangen. Er errang sich die Aufnahme in die Scola Normale zu Pisa, ein Stift oder Konvikt, wo er freie Kost und Wohnung genoß und in drei Jahren seine philologischen Studien an der Hochschule zu Ende führte. Dann fand er als Lehrer an einer Mittelschule in San Miniato bei Florenz ein sehr bescheidenes Auskommen. Bald wurde diese Stelle ihm wegen offenkundiger Beweise von Gottlosigkeit entzogen. Man hatte ihn an einem Freitag mit herausfordernden Gebaren ein Beefsteak verzehren sehen. Nun mußte er mit Privatstunden und schriftstellerischer Arbeit sich das Brot verdienen, bis der Unterrichtsminister Terenzio Mamiani das junge Talent erkannte und ihn auf den Lehrstuhl für italienische Literatur an die Universität Bologna berief (1860). Hier hat Carducci bis zu seinem Tod am 16. Februar 1907, also beinahe fünfzig Jahre lang, in treuer Pflichterfüllung gewirkt, von seinen Schülern und Kollegen und schließlich vom ganzen gebildeten Italien geachtet, geliebt, verehrt, vergöttert.

Es ist gefährlich, Professor der Literaturgeschichte und Dichter zugleich zu sein. Ich weiß nicht, was schlimmer wäre, ein professoraler Poet oder ein poetischer Professor. Aber dank seinem Pflichtbewußtsein hat Carducci die größte Reinlichkeit bewahrt. Er konnte rasend werden, wenn seine Schüler statt wissenschaftlicher Leistungen poetische Erzeugnisse brachten, oder wenn sie, um den Lehrer und Forscher zu ehren, dem Künstler schmeichelten. Jedoch gerade die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine zwei Tätigkeiten auseinanderhielt und sich und anderen jede unsachliche Vermengung untersagte, hat es mit sich gebracht, daß er in jede der beiden seine ganze Kraft und sein ganzes Wesen hineinwarf und daß er jeweils Dichter und Lehrer mit Leib und Seele war. So war nun doch im Professor schließlich auch der Poet und im Dichter der Forscher und Lehrer enthalten.

Nur ist es jetzt keine unerfreuliche Vermengung mehr, sondern eine schwer errungene, charakterstarke Einheit. Carducci hat sich nicht halbieren lassen. Darum nahm er auf dem Weg zur Forschung und zur Schule den Künstler mit sich, machte aber, anstatt sich von ihm stören zu lassen, einen immer willfährigeren Diener aus ihm. Und wo es sich ums Dichten handelte, da ruhte er nicht, bis alles Erforschte und Erlernte, all sein geschichtliches Wissen und fachmännisches Können sich in Schönheit ausgemodelt und in stimmungsvolle Bilder gebettet hatte. Um seine Dichtung ganz zu verstehen, muß man seine wissenschaftlichen Arbeiten kennen.

Nichts hat der stolze, kräftige Mensch in seiner geistigen Entwicklung preisgegeben. Während Manzoni im Lauf eines langen Lebens auf die Dichtung verzichtete zugunsten der geschichtlichen Wahrheit und Kritik, und auf diese schließlich um seines Glaubens und seelischen Friedens willen, während Leopardi, um zu immer reineren, stilleren Harmonien aufzusteigen, sein vaterländisches Gefühl und alle Pflichten der Gegenwart über Bord werfen mußte, hat Carducci so gut wie nichts, kaum eine Schrulle seines Wesens fahren lassen. Mehr aus Eigensinn und Selbstgefühl als aus Eitelkeit nimmt er bei der Besorgung der Gesamtausgabe seiner Werke auch die unzulänglichsten Kundgebungen seiner Gesinnung, die Polemik längst vergessener Gelegenheiten wieder auf. Er ist von allen Dichtern des modernen Italiens der stärkste an persönlichem Ethos, der gediegenste, härteste, sprödeste Charakter. Keiner hat auf seine Zeit so erzieherisch gewirkt wie er.

Dennoch haben ihn die Zeitgenossen des Verrates seiner politischen Überzeugung beschuldigt. Als er, der Demokrat, Republikaner und Antiklerikale, im Jahre 1878 der liebenswürdigen Königin von Italien eine poetische Huldigung zu Füßen legte und mit der Monarchie sich aussöhnte, da

erhob sich ein Sturm der Entrüstung bei seiner Partei. In Wahrheit hat Carduccis Charakter durch diese Schwenkung sich nicht verbogen; nur italienischer, nationaler, sich selbst getreuer ist er geworden. Denn Italien geht ihm über alles, und warum sollte er, nachdem die Monarchie das Heil für Italien geworden war, nicht zu ihr stehen? Er war in erster Linie, fast darf man sagen ausschließlich, ein nationaler Dichter. Die Liebe zum Vaterland ist der Mittelpunkt, in dem seine Tätigkeiten als Forscher, Lehrer und Dichter sich vereinigen. Von hier aus wird seine menschliche und künstlerische Entwicklung verständlich.

Er begann zwischen 1850 und 60 mit dichterischen Versuchen hervorzutreten. Damals sah es übel aus in der italienischen Literatur. Erschöpft durch die freiheitliche Überanstrengung von 1848, hatte das Volk keine neuen Träume mehr zu spinnen. Die spezifisch nationale Funktion seiner Dichter war zu Ende oder wenigstens für mehrere Jahre überflüssig. Die wirklich bedeutenden Ereignisse gingen in der Stille der diplomatischen Salons und Schreibstuben vor sich. Das Schicksal des Landes war in die Hände seines großen Staatsmannes Camillo Cavour gegeben. Die Dichtung lief leer; weshalb der Ruhm des Tages den leeren, lebensfremden, innerlich müden und müßigen Poeten gehörte. Aleardo Aleardi, dessen Lieder wie ein schwacher, verschwommener Widerhall Leopardis klangen, und Giovanni Prati, der als verspäteter Romantiker den Gedanken- und Formenschatz der gesamten modernen Literatur Europas ableierte, ohne etwas Eigentliches zu sagen zu haben, waren die gefeierten Sänger des Augenblicks.

Diesen Lyrikern des allgemeinen, unbestimmten Liebens, Träumens und Trachtens hatte der junge Carducci zwar keinen eigenen Gehalt, wohl aber ein neues Stilideal entgegen-

zusetzen und seinen künstlerischen Willen zu strafferen, italienischeren Formen anzukündigen.

Tra'l vulgo errante
Che il bel nome latino ha volto in basso
Fede ei teneva al buon Virgilio e a Dante.

Als man verkannte
Im Pöbelschwarm den gut latein'schen Namen,
Hielt er zum trefflichen Vergil, zu Dante.

Er fühlte, daß die Dichtung der Vergangenheit, die er in der Schule gelernt hatte, größer war als das Getändel der Gegenwart. Der gefälligen Anmut der Neu-Arkadier und Neu-Romantiker warf er, ein zürnender Revolutionär, Reaktionär und Pedant zugleich, das philologische Exerzitium, die gelehrte Stilübung und seine professorale Begeisterung für Italiens künstlerische Vergangenheiten ins Gesicht. In seinen *Juvenilia* hat man Horaz, gemischt mit Petrarca, Tasso, durchsetzt mit Marini, Alfieri, gemäßigt mit Tibull, Dante, geglättet mit Virgil. Man hat literarhistorische Versuche oder Charakteristiken in Form von Sonetten über Parini, Metastasio, Monti, Niccolini, freie Kanzonen über Homer, Dante, Beatrice usw., kurz eine ganze Dichterbibliothek, und zwar vorwiegend eine lateinisch-italienische, die wieder lebendig werden möchte.

Aber der Kriegslärm von 1859 übertönte die Stilübungen des Literarhistorikers. Ja dieser selbst wurde von der nationalen Leidenschaft erfaßt. Anstatt aber, wie sein Freund Gargani, im piemontesischen Heer als Freiwilliger zu kämpfen, anstatt zur Flinte zu greifen, griff Carducci zu den Bänden der Geschichtschreiber Edgar Quinet und Jules Michelet. Wiederum schob er zwischen sich und das Leben die Bücher, diesmal freilich mehr die politische als die schöne Literatur. Zu Anfang der sechziger Jahre trug er sich mit Plänen großer

historischer Dichtungen über die Besiegung der Cimbern durch die Römer, über Alarichs Tod, Karl den Großen usw. Wenn er sich statt dessen nun doch hinreißen ließ, die Helden und Kämpfe der Gegenwart, Garibaldi und die Schlachten von Montebello, Palestro, Magenta, die sizilianische Erhebung und selbst den König Viktor Emanuel zu preisen, so zeigte es sich gerade an diesen vaterländischen Stoffen, wie tief er im Papier steckte. Nur tönende Deklamationen und frostige Allegorien hat er, wie er später selbst bekannte, damals hervorgebracht.

Es kamen die Ereignisse von 1866 und 1870 und brachten den Italienern die langersehnte Vereinigung Venedigs und Roms mit dem Königreich. Man sollte erwarten, daß ein national gesinnter Dichter nun die Wohltäter und Befreier des Vaterlandes feiern werde, etwa Napoleon III. oder den König von Preußen oder, wenn auch nicht diese fremden Herrn, doch den italienischen König, oder daß er, wenn ihm die gekrönten Häupter nicht gefielen, wenigstens das seltene Glück, das bei all ihren Niederlagen die Italiener gehabt hatten, mit verständiger Anerkennung rühmen werde. Nichts von all dem. Carducci hatte inzwischen die *Châtiments* des Viktor Hugo gelesen und schmähte nun in Hugos Stilart den französischen Kaiser als den *Masnadier di Francia* und *imperial Caïno*. In allen Maßnahmen der italienischen Regierung sieht er nur noch Kleinlichkeit, Feigheit, Käuflichkeit, Pfaffenwirtschaft. Jetzt, da das monarchische Italien auf eigenen Füßen steht und anstatt, wie er wollte, die Kirche zu zertreten, sie duldet und schützt, jetzt bricht sein enttäuschtes Republikanertum und sein Priesterhaß in wilde Satire aus. Voll Übertreibung und Wut sind seine Jamben und Epoden der sechziger und siebziger Jahre. Mit dem berühmten und berüchtigten Hymnus an Satanas geht es los. Dieser Satanas ist das Prinzip der Auflehnung, des Kampfes, des Fort-

schritts und schließlich des gärenden Lebens überhaupt. Man könnte sagen, er ist in der Materie sowohl wie im Geist das Dynamische, Treibende, das vorwärts Jagende, alle Schranken Durchbrechende. Er ist die Lebensbejahung und -betätigung im Gegensatz zur christlichen Weltverneinung und Askese, ist der Todfeind aller Büßer, Schleicher, Kopfhänger und Konservativen, der Zertrümmerer aller Autorität, der Gott aller Freiheit.

A te, de l'essere
Principio immenso,
Materia e spirito,
Ragione e senso . . . .

Salute, o Satana,
O ribellione,
O forza vindice
De la ragione!

Sacri a te salgano
Gl' incensi e i voti!
Hai vinto il Geova
De i sacerdoti.

Merkwürdig, daß Carducci diesen Geist der Auflehnung nicht mythisch wie Goethe in seinem Prometheus und auch nicht naturalistisch und praktisch wie etwa die Futuristen in ihren wilden Kundgebungen darstellt. Nur in dem Schlußbild der Lokomotive, die als Trägerin der Zukunftskultur durch die Lande pustet, ist ein Ansatz dazu gemacht. In der Hauptsache aber wird die ganze Verherrlichung dieses Satans aus der Weltgeschichte geholt und ist an Michelets Geschichtswerk inspiriert. Im Adonis- und Astartekult, in der griechischen Aphrodite, im Hexen-, Alchimisten- und Ketzerwesen, in Wicleff, Huß, Savonarola und Luther hat Satanas sich ausgewirkt. Und warum nicht auch in denjenigen, muß man fragen, die mit Jesus, Paulus und Augustin die antike

Welt in Stücke schlugen? Warum werden diese größten Zertrümmerer der Vergangenheit nicht auch verherrlicht? Nun eben deshalb, weil die Antike, die sie zerstört haben, dem Dichter teuer ist, weil sein Freiheitsglaube in der Antike verankert ist, weil sein Republikanertum klassizistisch ist und weil er nur so lange historisch denkt und empfindet, als es sich mit seinen Überzeugungen verträgt. Von der Vergangenheit, die er als Professor zu erforschen und zu lehren hatte, wird ihm immer zunächst das lebendig, was er in der Gegenwart schmerzlich vermißt. Darum beurteilt er die kleinen Halbheiten, Feigheiten und Schelmereien der Gegenwart am Riesenmaß vergangener Heldenzeiten. Je ungeduldiger seine politischen Wünsche vorwärtsdrängen, desto sehnsüchtiger wendet sein Auge sich rückwärts. In der Zeit, da er seine wildesten Satiren schrieb, hat er auch seine größte philologische Arbeit geleistet. Während er eine lärmende Klopffechterei gegen Katholiken und Reaktionäre, wie er sie sich einbildete, aufführt, schreibt er über Dante, Petrarca, Boccaccio, Polizian und Ariost seine klarsten kritischen Arbeiten. Zur Zeit, da er sich Italien als eine feile Dirne vorstellt, lernt er im Schweiß seines Angesichtes Deutsch. Indeß er gegen Manzoni und die Romantiker wettert, übersetzt er Heine, Uhland, Goethe, Klopstock und Platen. Und je weniger er von der Gegenwart seines Vaterlandes versteht, desto besser unterrichtet er sich über dessen Geschichte.

Die Geschichte aber ist eine große Erzieherin; denn indem sie alles verstehen lehrt, ermahnt sie leise und eindringlich zur Duldsamkeit und Aussöhnung mit dem Bestehenden. Den Feuerkopf Carduccis, der keine Gelegenheit und wohl auch keinen ernstlichen Willen hatte, sich in in der politischen Praxis die Hörner abzulaufen, nahm die Geschichte in ihre sanftere, gediegenere Schule. Sie zeigte ihm an Dante und Beatrice die Macht und Schönheit des

Christentums, an Kaiser Rotbart die Größe und Gewalt des monarchischen Gedankens, an der deutschen Dichtung den Reiz und Reichtum der Romantik. Für jeden gelehrten Dienst, den er der Geschichte erwies, verabreichte sie ihm eine Pille von Liberalismus und Weltvernunft. Zum Gleichmut eines Manzoni hat er es trotzdem nicht gebracht. Manzoni ist aber auch durch das Studium der Geschichte von der Dichtung mehr und mehr entfernt worden, Carducci ihr dadurch immer näher gekommen.

Mitte oder Ende der siebziger Jahre darf die Läuterung als vollendet gelten. Das kalte Bad in der Philologie, wie er es nannte, hat seine Wirkung getan. Die Aussöhnung mit der Monarchie, die Einsicht in Wert und Wesen der Romantik und die endlich errungene Meisterschaft in der Dichtung fallen zeitlich ungefähr zusammen. Wie sehr dabei der Dichter sich am Literarhistoriker und Philologen gebildet hat, mag man daraus ersehen, daß die ersten Lieder, in denen alle Schreierei, Rhetorik und literarische Konvention überwunden und die reine Lyrik erreicht ist, Übersetzungen sind.

In der Zeit seiner wildesten Polemik, um 1870, ist Carducci mit dem großen Satiriker der Neuzeit, mit Heinrich Heine bekannt geworden und hat versucht, einige Lieder von ihm zu übersetzen. Die satirischen aber, wie der „Kaiser von China", mißlangen ihm gründlich. Heines Kaiser ist ein drolliger Phantast und Bourgeois. Die Komik liegt in der Mischung von windiger Großsprecherei und dummpfiffiger Spießbürgerlichkeit und in der naiven, gemütlichen Selbstverständlichkeit, mit der der Monarch sich ausplaudert.

Mein Vater war ein trockner Taps,
Ein nüchterner Duckmäuser;
Ich aber trinke meinen Schnaps
Und bin ein großer Kaiser.

Was hat nun Carducci für eine stelzenhafte, ins Gehässige geschraubte Gestalt daraus gemacht.

Mio padre era un balordo astemio Cesare,
Un sornïone in trono:
Io bevo la mia zozza, ed un magnanimo
Imperatore io sono.

Sobald er aber sich an Heines Traum- und Liebeslyrik versucht, wie weiß er da in die deutsche Seele sich zu versenken und sie mit italienischem Wohllaut zu umkleiden.

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen trag ich Dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.

Dort liegt ein rotblühender Garten
Im stillen Mondenschein;
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,
Und schaun nach den Sternen empor,
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen
Die frommen, klugen Gazelln;
Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Welln.

Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum,
Und Lieb' und Ruhe trinken
Und träumen seligen Traum.

Lungi, lungi, su l'ali del canto
Di qui lungi recare io ti vo':
Là, ne i campi fioriti del santo
Gange, un luogo bellissimo io so.

Ivi rosso un giardino risplende
De la luna nel cheto chiaror:
Ivi il fiore del loto ti attende,
O soäve sorella de i fior.

Le vïole bisbiglian vezzose,
Guardan gli astri su alto passar;
E tra loro si chinan le rose
Odorose novelle a contar.

Salta e vien la gazella, l'umano
Occhio volge, si ferma a sentir:
Cupa s'ode lontano lontano
L'onda sacra del Gange fluir.

Oh che sensi d'amore e di calma
Beveremo ne l'aure colà!
Sogneremo, seduti a una palma,
Lunghi sogni di felicità.

Der leise Humor, das schwermütige ungläubige Lächeln ist ihm auch hier entgangen, aber er hat es durch den Schmelz der italienischen Laute ersetzt. — Goethes König in Thule, Platens Pilger von St. Just und Grab am Busento, manche Perlen altfranzösischer und spanischer Liederkunst sind in Carduccis Händen zu echter italienischer Dichtung geworden. Die starre, leere Seele des Klassizisten und Virtuosen wird durch die Übung, sich in fremde Zeiten und Sprachen zu versenken, immer geschmeidiger und reicher. Der Hauch romantischer Sehnsucht erfaßt ihn. Eine Zeitlang, etwa damals, als er seine *Primavere elleniche* schrieb, schien es gar, als wollte der nationale Streiter und Erzieher zu den Gestaden

ferner Schönheit flüchten, um als heimatloser Elegiker und Idylliker zu schwärmen.

> **Io meco traggoti per l'aure achive:**
> **Odi le cetere tinnir: montiamo:**
> **Fuggiam le occidue macchiate rive,**
> **Dimentichiamo.**

Das Vergessen in der reinen Schönheit, gepaart mit formaler Meisterschaft, führt zum Ästhetentum. Bei Carducci sind mehrere Ansätze dazu bemerkbar; und sein begabtester Fortsetzer ist bekanntlich gerade derjenige geworden, der im radikalsten Ästhetentum geendet hat, D'Annunzio.

Besonders in den Jahren, als die Wut des Kampfes und die Leidenschaft der Partei in Carducci abflauten und die rednerischen Schreikrämpfe ihn verließen, war er nahe daran, zu einem innerlich gleichgültigen und gemütlosen Bildner schöner Arabesken zu werden. In dem wunderbaren, formvollendeten Sonett *il Bove* z. B. ist kaum eine Regung des Gemütes mehr und fast nur noch Zeichnung, Farbe, Plastik zu spüren. Man fühlt sich in der Nähe der Eisgrenze, wo die Dichtung als darstellende Kunst zu sinnlichen Formen erstarrt. *Il poeta è un grande artiere* heißt es im *Congedo.*

Diese formalistische Auffassung der Dichtung als eines ungemein schwierigen und wegen seiner Schwierigkeit sehr ernst zu nehmenden Kunsthandwerkes hat für Carducci auch deshalb etwas Verführerisches, weil es ihm nur selten gegeben ist, ein rein persönliches Erlebnis und die eigenen Leiden und Freuden in harmonische Verse zu bringen. Nicht daß es ihm an Wärme und Echtheit des Gefühlslebens fehlte. Der Tod der Mutter und besonders der Verlust des einzigen Söhnleins ist ihm tief zum Herzen gegangen. Aber er war

zu männlich und wohl auch zu schamhaft, um sich in poetischen Klagen, etwa so wie der weinerliche Pascoli, darüber auszulassen. Das kleine Gedicht *Pianto antico* auf den Tod des Sohnes rührt uns wohl deshalb so tief, weil es fast die einzige Träne im Auge eines starken Mannes ist, der nicht zu weinen pflegt, weil man fühlt, wie ihm die Hand zittert und er alte, halb volkstümliche, halb arkadische Töne greifen muß.

L'albero a cui tendevi
La pargoletta mano,
Il verde melograno
Da' bei vermigli fior,

Nel muto orto solingo
Rinverdì tutto or ora,
E giugno lo ristora
Di luce e di calor.

Tu fior de la mia pianta
Percossa e inaridita,
Tu de l'inutil vita
Estremo unico fior,

Sei nella terra fredda,
Sei nella terra negra;
Nè il sol più ti rallegra
Nè ti risveglia amor.

Noch spärlicher als um die Lyrik des Familienlebens ist es um die der Frauenliebe bestellt. Für diesen wenig sentimentalen Südländer gehört die Geliebte, sei es eine Lina oder Lidia oder Lalage, zum Schmuck des Lebens, etwa so wie eine Frauengestalt zur Staffage des Landschaftsbildes; nicht mehr noch weniger.

Die große Entwicklungslinie des Dichters läuft mitten hindurch zwischen Herzenston und Kunsthandwerk; sie berührt

beide, ihr Ziel aber liegt anderswo. Die Richtung war, wie gesagt, durch den Lehrberuf und das historisch-philologische Studium gewiesen. Mehr und mehr empfängt Carducci seine Stoffe aus der Geschichte. Ein vorzüglicher Kunstkritiker, Benedetto Croce, hat ihn geradezu als den *poeta commosso della storia,* als den lyrisch erregten Dichter der Geschichte gekennzeichnet. In der Tat scheint sich ihm nun alles aufzutun: von der ägyptischen Kultur, in die er sich mit der Ode *Alessandria* versenkt, um freilich gleich zum Hellenentum überzugehen, bis herab zu den neuesten europäischen und transatlantischen Ereignissen, zum Ende des Erzherzogs Maximilian von Österreich, der als Kaiser von Mexiko im Jahre 1867 füsiliert wurde und zum Tod des Prinzen Napoleon Eugen in Afrika, 1879.

Und doch ist Carduccis Verhältnis zur Geschichte niemals ein völlig klares und positives geworden. Auch jetzt, in der Zeit seiner Reife noch, liebt und sucht er die Vergangenheit hauptsächlich deshalb, weil sie ihm die Gegenwart vergessen hilft, nicht, wie der wahre Historiker, weil sie ihn die Gegenwart erst verstehen läßt. „Die ganze heutige Kunst ist nichtsnutzig, die ganze heutige Gesellschaft nicht wert, daß man sich mit ihr befasse. Kehren wir zur reinen Kunst, zum Griechischen und Latein zurück!" schrieb er an seinen Freund Chiarini, als er im Begriffe stand, seine eigenartigste und letzte Kunstform, die *Ode barbara,* auszubilden (Juli 1874). Auch vom Sinn der geschichtlichen Ereignisse hat er eine etwas enge Auffassung bis ins Alter noch behalten. Er war überzeugt, vielleicht hielt er es auch nur für poesievoll, anzunehmen, daß die Weltgeschichte das Weltgericht sei. Dies meinte er aber nicht in dem tiefen philosophischen Sinne Hegels, daß nämlich die Entwicklung der geistigen Dinge zugleich deren Erprobung und Kritik bedeute, sondern nur in dem kleinlichen Sinn einer strafrechtlichen Wiedervergeltung. Der Habsburger

Maximilian, meinte er, sei in Mexiko zugrunde gegangen, weil unter habsburgischer Herrschaft die alten Azteken von Mexiko, im 16. Jahrhundert, so grauenvoll ausgerottet worden seien. Der altmexikanische Kriegsgott Huitzilopochtli mußte sein Sühnopfer haben. Man weiß nicht, wo hier die Überzeugung aufhört und die Phrase anfängt (*Miramar*).

Selbst in seinen wissenschaftlichen Arbeiten ist Carducci zum vorurteilsfreien historischen Denken nicht immer vorgedrungen. Wenn er die Geschichte der italienischen Hirtendichtung schreibt, so unterschätzt er die Rolle der mittelalterlichen Pastorale zugunsten der klassischen und humanistischen. Wenn er die Renaissancekultur schildert, so wird er den christlichen und mystischen Einschlägen nicht gerecht. Der Bedeutung eines Giordano Bruno oder Vico gegenüber ist er verständnislos, weil ihre Prosa ihm wider den Geschmack geht. Wenn er Leopardis Lyrik beurteilt, so übertreibt er den Wert der vaterländischen Jugendkanzonen, die freilich gerade auf ihn einen bedeutenden Einfluß geübt haben. Und all dies meist (nicht immer) in gutem Glauben. Es fehlte weniger an Willen und Fleiß, es fehlte auch nicht am gelehrten Wissen, sondern vor allem an philosophischer Tiefe und Klarheit. Ein zeitgenössischer Literarhistoriker, Francesco De Sanctis, der an philologischem Können weit unter ihm steht, hat ihn in dieser Hinsicht ebenso hoch überragt.

Freilich, wenn Carducci sich ganz und gar von dem Toleranzgeist, der im echten historischen Denken waltet, hätte erfüllen lassen, so wäre er mit seinem unphilosophischen Kopfe bald im Historismus und Relativismus versunken, d. h. es wäre ihm alles Vergangene recht und billig, gleichwertig und gleichgültig geworden. Um ethisch und nicht bloß phantastisch mit der Vergangenheit zu sympathisieren, durfte es nicht die ganze, sondern nur ein Teil von ihr sein.

Natürlich waren es vor allem die demokratischen und revolutionären Teile, die ihm zusagten, die große französische Revolution z. B., die er in zwölf Sonetten (*Ça ira*) verherrlicht hat (1883). Hier herrscht eine gewaltige, fast krampfhafte Spannung zwischen der Leidenschaft des Empörers und der Sachlichkeit des Erzählers. Die revolutionäre Begeisterung aber tobt sich nicht aus, weil die Tatsachen und Dinge sprechen sollen. Diese aber kommen nur stoßweise zu Wort, weil das Herz des Dichters in Aufruhr ist. Die Erzählung wird mit kühnen Verkürzungen zusammengezogen, durch gewaltige Sprünge unterbrochen; die rednerische Verherrlichung aber in symbolische und allegorische Visionen gebannt, aus denen die welterschütternde Größe der Ereignisse sprechen soll. Bald ist man mitten im Getümmel, bald schwebt man himmelhoch über den Jahrhunderten. *Ça ira* wäre das Kolossalste, was Carducci geschaffen hat, wenn es ihm gelungen wäre, das bewegte Hin-und-Her von Mittun bei der Revolution und Erhabensein über sie dem Hörer mitzuteilen. Aber wir tun nicht mit, weil wir nicht genügend erfahren, um was es sich handelt; und wir können uns nicht erheben, weil wir geistig nicht genug dabei gewesen sind. Wir fühlen, daß der Dichter uns etwas Großes zumutet, auf das er uns nicht vorbereitet hat. Wir würden auch die Verpflichtung spüren, uns nachträglich selbst vorzubereiten, wenn wir merkten, daß es sich um etwas allgemein Menschliches und nicht blos um Frankreich und Europa handelte.

Das wahrhaft Menschliche aber ist für Carducci das Italienische. In keiner Vergangenheit lebt er inniger und natürlicher als in der seines Landes und Volkes. — Gehört nun zur italienischen Geschichte nicht auch der Katholizismus, und zu Italien nicht auch Rom, und zu Rom nicht auch der Papst? Carduccis erste und spontane Antwort lautet: Nein, sie sind Fremdlinge auf italischem Boden, Eindringlinge.

Hinaus mit ihnen! — Allmählich aber, lehrt ihn die Geschichte, hat der Eindringling sich festgenistet und eingesessen, ist italienisch geworden. So mag er denn, nicht um seiner selbst willen, sondern der Größe und Schönheit Italiens zuliebe bleiben. Er ist nun auch historisch geworden und hat Heimatfarbe bekommen. Als Schönheitselement der italienischen Landschaft mag das Kirchlein mit dem Kreuz und der Madonna, als Zierde von Rom mag die Peterskuppel, als Kontrast zum klassischen Stil mag auch der gotische, als dunkler Hintergrund zu Renaissance und Antike mag auch das Mittelalter, und um Dantes und Beatricens willen mag auch der katholische Glaube gelten. Ein Abglanz römischer Größe und italienischer Naturhaftigkeit hat auch über sie sich ergossen. Jetzt kann Carduccis Lyrik die ganze Geschichte Italiens von den mythischen Anfängen bis zur Gegenwart mit einer beinahe lückenlosen Perlenschnur umschlingen. Aber, wohl gemerkt, nur um ihres künstlerischen und italienischen Aussehens, nicht um ihres eigenen jenseitigen Wertes willen sind dem alternden Dichter die christlichen Dinge allmählich teuer geworden. Das *Ave Maria* der *Chiesa di Polenta* ist ein Gesang der Schönheit, kein christliches Gebet.

Carduccis wahre Religion, soweit sie sich erkennen läßt, ist dichterische Verehrung der unendlichen Natur, bald mit genießendem Frohsinn, bald mit heldenhafter Fassung. Am reinsten spricht sich das in der Ode auf Monte Mario aus, die ich zu übersetzen versucht habe.

Ernst auf Monte Marios Gipfel ragen
in stiller klarer Luft die Zypressen; drunten
durch das graue stumme Gefilde schleichen
sehn sie den Tiber,

sehn das schweigende Rom sich in der Ebne
lagern und über der großen Herde riesig

wie ein treuer wachsamer Hirte steht die
Kuppel Sankt Petri.

Schenkt ein auf dieses strahlenden Berges Gipfel,
schenket, Freunde, goldenen Wein, auf daß die
Sonn' er spiegle! Mädchen, und lachen laßt uns!
Morgen heißt 's sterben.

— — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — —

Morgen sterben, wie gestern unsre Lieben
starben und fort aus dem Gedächtnis schwanden,
aus dem Herzen hinweg, wie leichte Schatten
schwinden auch wir dann.

Sterben; und mühvoll immer kreist die Erde
um die große Mutter, die Sonne drehend,
tausend Leben in jedem Augenblicke
sprühend wie Funken.

In den Funken erglitzert neues Lieben,
und die Funken stieben zu neuen Schlachten,
und zu neuen Göttern ertönen Hymnen,
Zukunftsgesänge.

Und ihr, ungeborne Geschlechter, die ihr
von uns übernehmet die Lebensfackel,
leuchtende Scharen, ihr werdet auch verschwinden
im Unendlichen.

Leb wohl, Erzeugerin Du des kurzen Denkens
und meiner flüchtigen Seele! Welche Lasten
Ruhm und Schmerz mußt du wälzen um die Sonne,
ewig geschäftig

wälzen, bis einst die Wärme schwindet und die
Menschheit nach dem Äquator flieht und hinstirbt
und vom ganzen Geschlecht ein Mann und Weib nur,
übrig geblieben,

dastehn zwischen Ruinen alter Berge
und toter Wälder, bleich mit gläsernen Augen
über unendlich weites Eis dir nachsehn,
Schwindende Sonne.

Eine solche Naturreligion, gemischt aus modernem Materialismus und Positivismus und antikem Epikureismus und Stoizismus, muß bei einem Dichter, dessen führender Gedanke der historische ist, einigermaßen auffallen. Wie kann man menschliche Größe verherrlichen und in den Schicksalen seines Volkes Sinn und Wert finden, wenn all dies auf die Naturgesetze einer gleichgültigen oder gar feindlichen Materie gestellt ist? Darauf ist zu erwidern, daß Carducci kein Denker, sondern ein Dichter war. Seinem lyrischen Gemüt belebt auch die Natur sich, wird Geist und nimmt teil an den Geschicken der Menschheit und sogar an den Stimmungen des einzelnen. Dies geschieht aber nicht in der Weise, daß das Herz sich empfindend hineinfühlt und hingibt an die Natur als an einen stärkeren Willen, sondern so, daß die Natur phantastisch und mythisch nach dem Sinn des Menschen gedeutet wird. Um mit Schiller zu sprechen: Carducci verhält sich der Natur gegenüber naiv. In der berühmten Ode: *Alla Stazione in una mattina d'autunno* z. B. ist es nicht das herbstliche Unwetter, das den Dichter mißmutig macht, vielmehr gibt sein Abschiedsschmerz diesem Unwetter eigentlich erst die Bedeutung und eine Art seelischer Bodenlosigkeit.

Io credo che solo, che eterno,
Che per tutto nel mondo è novembre.

Diesem kraftvollen Geist gegenüber wird die Natur zu einem Mythos; und als solcher läßt sie sich nun auch in die Geschichte der Völker verweben. In der Ode *Courmayeur* singt der Gebirgsstrom, die Dora, wie eine alte Sibylle die Lieder und Kämpfe vergangener Geschlechter.

Te la vergine Dora, che sa le sorgive de' fonti
e sa de le genti le cune,
cerula irriga, e canta; gli arcani ella canta de l'alpi,
e i carmi de'popoli e l'armi.

Das Volk Italiens aber gilt in dieser Poesie als das bevorzugte Schoßkind der Natur. Janus, der Gott des Himmels, verband sich mit Camesena, der erdgeborenen Jungfrau. Der dampfende Apennin war das Brautbett, blitzende Wolken verhüllten die große Umarmung. So ward Italiens Menschheit geboren.

Egli dal cielo, autoctona virago
ella: fu letto l'Apennin fumante:
velaro i nembi il grande amplesso e nacque
l'itala gente.

In der mächtigen Ode *Alle fonti del Clitunno* verwebt sich italienische Landschaft mit italienischer Geschichte zu einem wunderbaren heroischen Riesenbild. —

Da aber der moderne Mensch im Ernst an diese mythische Verwobenheit nicht glauben kann, so ist all dies nur Dichtertraum und poetische Vision, ist auf Schönheit und auf Kunst, nicht auf Glauben oder Wissen gestellt. Der kleinste Riß in der Form, die kleinste Stilwidrigkeit, und die Illusion zerfällt, und das Gemachte, die Konvention tritt zutage. Fast jedes Gedicht Carduccis hat irgendwo solch einen kleinen Riß. Dies kommt eben daher, daß seine Kunst so stark auf technische Vollendung angewiesen ist und eher durch ihre Form als durch inneres Schwergewicht zusammengehalten wird. Sie gleicht einem Gebäude, das keine festen Grundmauern hat und auch nicht auf Fels gegründet ist, so daß die starken, schön gemeißelten Außenwände, trotz ihres mächtigen Gefüges, überlastet und gefährdet sind. Carducci brauchte eine Form, die mit Rücksicht auf den illusionistischen Charakter seiner Gedankenwelt straff, gebunden, knapp und korrekt sein mußte,

mit Rücksicht auf ihren historischen Charakter aber auch ebenso schmiegsam, mannigfaltig und frei. Für sein vaterländisches Pathos brauchte er geräumige, schallende, mehr als lyrische, beinahe rhetorische Rhythmen, für seine historische Sachlichkeit aber einen nackten, einfachen, mehr als epischen, beinahe prosaischen Vers. In langer Arbeit hat er alle möglichen bereits vorhandenen Formen versucht, gereimte und ungereimte, strophische und unstrophische. Keine genügte ihm ganz: bis er etwas Eigenes erfand, eine Art rhythmischer und strophisch symmetrischer Prosa, die *Ode barbara*, die sich als eine moderne und, wie der Name bescheiden andeuten will, barbarische Nachbildung der metrischen, reimlosen Schemata der griechisch-römischen Lyrik gibt. Die äußere Anregung dazu verdankt er Klopstock und Platen. Mit Platen ruft er seinen Zeitgenossen zu:

> Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur sapphischen Ode,
> Würde die Welt einsehn, daß es ein leeres Geschwätz.

Es genügt aber, einige Proben aus Carduccis historischer und rednerischer Prosa zu lesen, den vokalischen Reichtum, die kühnen Inversionen, den rhythmischen Gang und die lapidare, nackte Knappheit seines Satzbaues zu beobachten, um zu verstehen, wie nahe die *Ode barbara* mit dieser Prosa verwandt ist. Sie ist keine Nachahmung, sondern Carduccis Eigentum.

Zunächst haben die Italiener über diese Form sich entsetzt und gelacht; allmählich fühlten sie, wie groß und edel sie klang. Bald deklamierten alle Stümper ihre kleinen Angelegenheiten im neuen Versmaß des nationalen und ästhetischen Heldentums — bis man endlich eingesehen hat, daß der Panzer, den Carducci sich geschmiedet hat, auch nur von ihm getragen werden darf.

In der Tat hat seine Dichtung etwas Gepanzertes. Ganz auf nationale, italienische Gesinnung gegründet und in eine formale Meisterschaft verschlossen, die sich an der Kunst der Vergangenheit gebildet hat und ohne philologische Schulung weder möglich noch verständlich ist, kann sie in aller Welt geachtet und bewundert, aber doch nur in Italien erlebt und geliebt werden. Um über diese Grenze hinaus zu wirken, ist ihr Gehalt im menschlichen Sinne nicht tief genug, ihre Sprache zu gelehrt. Aber eben weil sie mehr Kunst und Können als Dichtung ist, wird die weitere literarische Entwicklung in Italien so entscheidend von ihr beeinflußt.

3.

Carduccis Schüler und Freunde — Fogazzaro.

Carducci hat durch die Wucht seines Temperamentes und die Macht seiner Persönlichkeit besonders stark auf diejenigen gewirkt, die als Freunde oder Schüler in seiner Nähe lebten. Giuseppe Chiarini wurde sein treuer und liebevoller Biograph, Severino Ferrari sein wissenschaftlicher Mitarbeiter, Guido Mazzoni sein gelehriger, geschmackvoller, zierlicher Schüler als Literarhistoriker, Übersetzer und Epigrammatiker.

Noch mancher andere wäre aufzuzählen, aber zu nennenswerter dichterischer Bedeutung hat es von diesen Gefährten des großen Mannes nur Olindo Guerrini gebracht. Heute freilich ist auch er vergessen. In den achtziger Jahren schwärmte man für ihn. Die Gymnasiasten, Studenten und Modistinnen kannten nichts Höheres als die leichten, skeptischen Liederchen ihres Lorenzo Stecchetti. Unter diesem Decknamen hatte Guerrini sie nämlich veröffentlicht als die nachgelassenen Gesänge eines armen von der Schwindsucht dahingerafften genialen Jünglings. Dabei war er kerngesund und freut sich noch heute als 68jähriger Mann seines Daseins. Seine Verse aber klangen so weltmüde und süß; z. B.:

O fiorellin di siepe all'ombra nato
Povero fiorellin non conosciuto,
Tu come l'amor mio sei disgraziato,
Tu come l'amor mio non sei veduto.
Senza un riso di sol morrai serrato
Tra queste spine dove sei cresciuto;
E senza un riso di speranza muore
Ignoto l'amor mio! . . . Povero amore!

Oder:

Un organetto suona per la via,
La mia finestra è aperta e vien la sera.
Sale dai campi alla stanzuccia mia
Un alito gentil di primavera.

Non so perchè mi tremino i ginocchi,
Non so perchè mi salga il pianto agli occhi.

Ecco, io chino la testa in sulla mano,
E penso a te che sei così lontano.

Und zwischen diesen sanften Schmerzensseligkeiten hindurch freche Witze, schamlose, grausige Schreie. Man glaubte, ein zerrüttetes Gemüt a la Heine, Musset oder Baudelaire vor sich zu haben. Dann kamen spottende, höhnende Lieder: *Polemica, Nuova Polemica* mit herausfordernden Vorreden, in denen der Naturalismus oder Verismus gepredigt, Katholiken und Manzonianer als Schleicher und Heuchler gebrandmarkt, meist aber nur gehänselt wurden. Als Vorkämpfer eines kirchenfeindlichen, heidnischen, freiheitlichen Menschentums trat Stecchetti nun an Carduccis Seite. — Aber bald zeigte es sich, daß sein Schwert eine Narrenpritsche war und daß der ganze literarische Kulturkampf ihm vor allem deshalb Freude machte, weil man den Philister dabei ärgern, die Gläubigen und Dummen zum Narren haben, die Frommen skandalisieren und sich selbst recht geräuschvoll, unanständig und interessant aufführen konnte.

Nachdem die Schwärmereien und Jugendeseleien verrauscht und die großen schönen Worte von Freiheit, Wahrheit, Menschlichkeit ausgetrumpft waren, blieb somit nur der Spaßvogel und Genußmensch noch übrig, das echte Kind der Romagna, dem Essen, Trinken und die Pfeife schmecken, der Naturbursche, dem die Pfaffen zuwider sind und der

ein saftiges Gelächter zur Verdauung und ein paar wüste Witze und Possenstreiche zur Belebung seines Alltags braucht. Diese Lebensstimmung drückt Stecchetti mit einer Anmut, Leichtigkeit und formalen Gewandtheit aus, wie sie denjenigen besonders gelingt, denen der Sinn des Daseins keine Beschwerden macht.

Auf den Tadel wie auf den Beifall, mit dem das Zeitalter seine Unarten und Zoten aufnahm, hatte der behagliche Zyniker eine sehr bequeme Antwort.

Philisterhafte Leute,
Wir wollen nun das Buch in Frieden schließen.
Das ist die Kunst von heute,
Die Eure, die ihr wert seid zu genießen.

Secoletto borghese
Ecco il libro finì. Chiudilo in pace.
Degno di te lo rese
Quell' arte che ti meriti e ti piace.

Aber das Zeitalter ist bei dieser Kunst nicht stehen geblieben. Das heldenhafte Heidentum Carduccis und das farcenhafte Stecchettis waren nicht jedermanns Sache, waren auch nicht tief und umfassend genug, um alle dichterischen Triebe der Zeit gefangen zu halten. Die christliche Gedankenwelt Manzonis, der liberale Katholizismus lebte trotz aller Anfeindung wieder auf, erneuerte sich als „Modernismus" und fand für seine Hoffnungen und Wünsche durch Antonio Fogazzaro den dichterischen Ausdruck.

Fogazzaro ist die weiche, verschleierte, weibliche, sinnliche, die venezianische Spielart zu dem nüchternen, klaren, tüchtigen Wesen des Lombarden Manzoni.

Er ist am 25. März 1842 in Vicenza geboren. Durch eine nicht ungefährliche Gunst des Schicksals blieb ihm alle Zwangsarbeit ums tägliche Brot erspart. In der warmen Luft des vermöglichen Elternhauses wurde er bis ins Mannesalter gehegt. Der Vater, ein sehr schüchterner Mann, fromm und liberal, konnte die Gaben seines Antonio nicht genug bewundern. Die süßen, feinen Verse seines geistlichen Lehrers Giacomo Zanella, die politischen Träume Giobertis und viele deutsche Musik: Bach, Haydn, Mozart und Beethoven umschwebten ihn. Der farbenreichste Erzähler Italiens, der behagliche, malerische Phantast Ariost wurde sein Lieblingsdichter. Wie hätten da nicht bald auch die Romantiker: Chateaubriand, Byron, Heine ihn ergreifen sollen. Mit ihnen aber kam eine geistvoll spielende, träumerische Zweifelsucht über den religiös erzogenen Jüngling und schwächte ihm in der Wurzel schon die strenge kritische Klarheit und die Entschlossenheit des Denkens.

Fromm sein nach der Art von Papa und Mama, d. h. an die Unfehlbarkeit des Papstes und an alles Übrige glauben und dabei doch mit allen modernen Zweifeln und Wissenschaften wieder liebäugeln, wird fortan die Gewohnheit seines Geistes, eine sehr schlechte, unreinliche Gewohnheit. Da er ein fügsames Gemüt war und immer nur von sehr lieben Menschen gehegt wurde, so hat es zu einem klärenden Gewitter zwischen Kritik und Autorität bei ihm nicht kommen können, so hat er die elementaren Gegensätze unseres heutigen Geisteslebens niemals ergründet. Er hat sie sein Leben lang auf dem gutmütigen Weg der Versöhnung behandelt, als ob die Gesetze und Ziele des Geistes eine Familie von gemütlichen Menschen wären, die mit sich reden lassen. Alles zu versöhnen und durch gütiges Zureden in Einklang zu bringen, wird sein Lieblingsgeschäft: die biblische Schöpfung mit der natürlichen Entwicklung, den heiligen Augustin

mit Darwin, die persönliche Unsterblichkeit mit der Physiologie und Biologie, das religiöse Erlebnis mit dem spiritistischen Experiment, die Geistesstärke des Gläubigen mit der Neurose des Kranken, das Sittengesetz mit der Freude der Sinne, die Askese des Klosters mit den Vergnügungen des Boudoirs, den demokratischen Laienstaat mit der Priesterherrschaft.

Als Denker unreinlich und als Erzieher gefährlich, hat Fogazzaro eine Weltanschauung vertreten, in deren Ablehnung das wissenschaftliche Denken und die katholische Autorität sich merkwürdig einig sind. Der Jesuitenpater Alexander Baumgartner, der, soviel ich weiß, nicht wenig dazu beigetragen hat, daß ein Roman Fogazzaros, „Der Heilige“, auf den Index kam, faßt sein Urteil in Worte zusammen, die auch ein moderner Philosoph, etwa Benedetto Croce, geschrieben haben könnte: „Ritter des Heiligen Geistes an der Seite Heines — zugleich konservativ und radikal — voll Verehrung für die Poesie der Vergangenheit und voll Eifer für die Revolutionen der Gegenwart — voll Begeisterung für sittliche Ideale und voll Lust an Liebeständelei — nicht von einer festen Philosophie und von Grundsätzen des Glaubens, sondern von unbewiesenen Hypothesen und dem Phantom eines indefiniten Fortschritts die glänzendste Zukunft und das Heil der Welt erwarten — das ist freilich ein etwas verworrener Standpunkt. In einem Idealismus, der das Übernatürliche naturalisiert und rationalisiert, glaubt man vergebens Wissen und Glauben versöhnen zu können.“ (Baumgartner, Die italienische Literatur, Freiburg i. B. 1911, S. 897.)

Aber, was durch Nachdenken nicht geklärt und durch Handeln nicht gefestigt ist, kann eben darum im Gefühl um so lebendiger sein. Die unverwirklichten Wünsche können als musikalischer Traum durch die Seele wogen. Ein echter Musiker und Träumer ist Fogazzaro gewesen. Das stille

Städtchen Vicenza und ein von der Mutter geerbtes Landhaus am Luganer See, ein versteckter Winkel, den die Wellen bespülen und Berghänge mit Oliven, Reben, Lorbeeren und Zypressen umschließen, sind der Schauplatz des stillen Lebens, das er bis zu seinem Tod im Jahre 1912 im Kreise der Familie und der Freunde geführt hat. Es war ein lächelndes, im Grunde aber schwermütiges, von vielen verborgenen Ängsten und Qualen durchzogenes Idyll. Denn nicht nur zum tätigen Leben war dieser feinfühlige Mensch ungeschickt; es hat auch lange gedauert, bis die künstlerische Begabung durchbrach, so daß er an sie glauben und ihrer froh werden konnte. Erst mit 32 Jahren etwa ist ihm eine größere dichterische Arbeit gelungen, die Verserzählung *Miranda*, 1874. Dann dauerte es noch sieben Jahre, bis der große Roman *Malombra* 1881 zustande kam. Einen entscheidenden Erfolg brachten erst die zwei nächsten Romane: *Daniele Cortis* 1885 und *il Mistero del Poeta* 1888. Den Gipfel seiner Kunst erreichte er acht Jahre später, 1896, mit seinem Meisterwerk *Piccolo mondo antico* (Kleinwelt unserer Väter). Die folgenden Romane *Piccolo mondo moderno* 1901, *il Santo* 1905 und *Leila* 1910 bezeichnen die absteigende Linie.

Wie schwer es ihm wurde, die sprachliche Form zu finden, zeigen noch besser als der langsame Fortschritt seiner Erzählungskunst, die Lieder und Gedichte, die er gelegentlich und zu allen Zeiten seines Lebens verfaßt hat. Es sind nicht viele, aber an ihnen wird es klar, wie alles Dichterische bei ihm zunächst musikalisch gedacht ist. Zum schöpferischen Musiker reichte die Begabung nicht, und so blieb das Musikalische in ihm ein Passivum, eine überfeine Erregungsfähigkeit und Empfänglichkeit. „Die wirklich gute Musik", sagt er, „erzeugt in vielen und auch in mir leere Schatten von Gefühlen der Freude oder des Schmerzes ohne Grund, Sehnen, Verzagen und Rührung ohne Gegenstand, kühnes Aufwallen, das

mit den Schlußakkorden zusammensinkt, gewaltige Antriebe zu einem unmöglichen Handeln. Die Musik flößt der Phantasie auch verschwommene Bilder ein und gibt uns ein wirres Reden, ein Zwiegespräch, ein Drama, aber unverständlich, weil wir ihre ferne, fremde Sprache nicht kennen, und doch voll menschlicher Leidenschaft und oft sogar in einer Ordnung von Voraussetzung und Folge, die mit den besten logischen Schlüssen eine entschiedene Ähnlichkeit hat."

In den achtziger und neunziger Jahren hat Fogazzaro eine Reihe von Tondichtungen, die ihm besonderen Eindruck machten, Gavotten von Martini, Menuette von Boccherini, Sonaten von Clementi, Phantasien von Schumann und Beethoven in Wortdichtungen umgesetzt. Das gelungenste und merkwürdigste Stück dürfte die Dichtung nach der vierten Mazurka von Chopin (Op. 17, N.4) sein: das Gespräch einer Frau mit dem Leichnam ihres Mannes. Es sind aber keine klangvollen Verse, wie man erwarten sollte, und noch weniger sind es anschauliche Bilder. Die Musik ist ihres lauthaften und das Wort seines bildhaften Charakters beraubt und zu körperlosen Bewegungen von Gedanken- und Gefühlswellen verdünnt. Fogazzaros Lyrik hat nichts von der sonoren Schönheit und Fülle eines Petrarca oder D'Annunzio. Sie ist beinahe stimmlos und vermittelt huschende, schemenhafte Gedanken ohne sprachliche Plastik und Farbe. Sie kann nicht herauskommen, weil das Geistige nicht sinnlich wird, vielmehr das Sinnliche sich am Intellektuellen verrankt, weil alle Empfindungen und Sinnesreize zu Gedanken und gar zu Begriffen werden und, anstatt zur Erde niederzusteigen, sich nach innen und oben verflüchtigen und in der Ferne verklingen. Es ist viel lyrische Seele mit sehr wenig Leib. In einer weniger sinnlichen und vokalischen Sprache hätte sie sich vielleicht reiner ausdrücken können. Daher die dilettan-

tische Vorliebe Fogazzaros für die germanischen Sprachen, besonders das Deutsche und Englische.

Zu der eigenen Muttersprache aber fehlt die Künstlerliebe, d. h. es fehlt der ernste und tiefe Wille zum Stil. In der Vorrede zu seiner Gedichtsammlung *Valsolda* hat Fogazzaro nicht ohne Selbstgefälligkeit das Bekenntnis dieser Stillosigkeit abgelegt. Er hofft, durch den Verzicht auf sprachliche Kunst eine höhere und natürlichere Art von dichterischer Schönheit zu erreichen.

„Den leeren Klang des Verses mag ich nicht.“

Sdegno il verso che suona e che non crea.

Man darf darum nicht glauben, daß er es an Sorgfalt und Ausdauer hätte fehlen lassen. Die meisten und besten seiner Werke sind sehr langsam, oft mühsam gearbeitet. Fogazzaro ist ein vorsichtiger, zögernder, behutsamer, zäher, aber kein kräftiger Künstler. Mit zitternden Händen gießt er den Gehalt seiner Seele in die Kunstformen, und es kann geschehen, wenn diese zu eng sind, daß das Beste verschüttet wird. Seine Romane sind besser als seine Novellen und Bühnenspiele, seine langen Gedichte besser als die kurzen. In der Beschränkung den Meister zu zeigen, ist seine Sache nicht. So hinterläßt seine Lyrik den Eindruck eines hohen Wollens und weiten Gefühles ohne das entsprechende Können.

So sehr die Natur ihn auf Traum und Gesang, auf Lyrik gestimmt hatte, so sah er sich nun doch auf geräumigere Kunstformen angewiesen, als die Lyrik im engeren Sinn sie zu bieten hat. *Miranda* ist der erste Versuch eines Kompromisses zwischen Gesang und Erzählung, Poesie und Prosa. Es ist die Geschichte der unglücklichen Liebe eines schamhaften, verschlossenen Mädchens und eines jungen Dichters, Enrico, der Mirandas Herz und Hand verschmäht, weil er sich zu etwas „besserem“,

nämlich zur Kunst, zum Ruhm und zum Genuß bestimmt fühlt. Als er nach Jahren enttäuscht und reuig zurückkehrt, ist es zu spät. Das zarte Geschöpf, jeder Zerstreunug und Äußerung seines Schmerzes unfähig, zerwühlt von verhaltener Sehnsucht, bricht tot zusammen, indes er Liebesworte stammelnd ihre Hände küßt. Miranda ist vom romantischen und lyrischen Stamme jener Asra, „welche sterben wenn sie lieben"; und ein gewisser Asra-Hauch liegt über dem Ganzen. Fogazzaro aber hat die Seelengeschichte, die Heine oder Uhland in einem einzigen Seufzer erzählt hätten, in zwei umständliche Tagebücher auseinandergelegt: *il libro di Enrico* und *il libro di Miranda*, und hat beide durch einleitende und abschließende Erzählung zusammengefaßt: alles in einer Form von freien Versen, die als vergeistigte Prosa wirken, zergliedern und verhüllen, erklären und doch nur andeuten soll. Zuweilen erreicht er damit eine einzigartige reizvolle Dämmerstimmung, ein Schweben zwischen Rührung und Neugier. Es ist der Zustand der Pubertät, der, weder zum Genießen noch zum Erkennen fertig, sich in Sehnsucht und Grübeleien wiegt. Jene Doppelseitigkeit und Vereinigung von einfältigem Schauen und kritischem Analysieren, die wir an Manzonis „Verlobten" bewunderten, taucht bei Fogazzaro wieder auf, aber nicht als etwas Männliches, sondern verjüngt zur jugendlichen Unreife. Darum übt *Miranda* über Mädchen und Jünglinge einen unendlichen Zauber. Wie wenig diese Dämmerstimmung aber auf die Dauer festgehalten werden kann, scheint Fogazzaro selbst gemerkt zu haben; denn er bemüht sich, dem Ganzen eine straffere Einheit zu geben, als er sie von seinem schillernden Lyrismus erwarten durfte, und knüpft die beiden Tagebücher mehr oder weniger nachträglich mittelst des zweifelhaften Gedankens der Telepathie zusammen.

Solch geheimnisvolle Gedanken wie der der Fernwirkung einer Seele auf die andere, Spiritismus, Okkultis-

mus, haben für Fogazzaro einen besonderen Reiz. Sie erlauben ihm, einem tiefen Bedürfnis seines Geistes nachzuhängen, nämlich mit wachem Verstande zu träumen und ein Schwärmer mit „Methode" zu sein. Dabei wird er aber nicht, wie mancher arme Narr, vom Okkultismus besessen, sondern spielt und liebäugelt mit ihm als mit einer angenehmen Möglichkeit und einem bequemen Mittel, sei es um romanhafte Wirkungen zu erzielen, sei es um der Logik der Tatsachen zu entschlüpfen.

So hat er in *Malombra* den Gedanken der Wiederkehr eines Verstorbenen verwendet. Die Heldin des Romans, die hysterische Marina, wird von dem Wahn erfaßt, sie sei schon einmal dagewesen und habe in demselben Schloß, in demselben Zimmer als Cecilia gelebt und fürchterliches Unrecht erlitten und müßte sich nun in ihrem zweiten Leben an den Nachkommen ihrer Peiniger rächen. Der Wahn treibt sie zum Mord ihres Pflegevaters, ihres Geliebten und zum Selbstmord. — Ein verstandesklarer Erzähler hätte den Jammer dieses kranken Geschöpfes mit Nachsicht und Mitleid beleuchtet, ein phantasiestarker hätte wohl nicht die Kranke, sondern die Verbrecherin in ihr gesehen und hätte sie vielleicht ins Teuflische, Elementare, Heldenhafte und Sagenhafte gesteigert. Fogazzaro aber konnte das eine um des andern willen nicht lassen. Er wirbt beim Leser um Mitleid sowohl wie um Bewunderung für seine Marina, zeigt sie halb als Hysterica, halb als Heroica, stellt sie bald als Hauptgestalt in die Mitte, um sie alsbald andern Motiven und Figuren zuliebe beiseite zu schieben. So hat sie ein fließendes, unfertiges Aussehen, das teils von einem Mangel an Gestaltungskraft beim Dichter kommt, teils aber auch eine vom Dichter lebendig gefühlte und dargestellte seelische Unklarheit und Bizarrheit des Mädchens selbst ist. Die Doppelseitigkeit der poetischen Vision ist nicht gemeistert und droht die Einheit

des poetischen Interesses zu zerspalten. Die Unzulänglichkeit der Kunst vermischt sich mit der des Lebens, so daß man nicht umhin kann, sich bald zu ärgern über diese Marina und doch auch unwiderstehlich von ihrer Unruhe erfaßt und angezogen zu werden. — Der Liebhaber Marinas, Corrado Silla, trägt die stilistische Zerrissenheit des Werkes nun aber ganz in seiner Seele. Er ist vom Dichter ebenso lebendig und einheitlich geschaut als er unfähig zum wirklichen Leben und zwiespältig ist. Er ist der typische Romanheld Fogazzaros, der in den späteren Werken immer variiert wird. Er wiegt und bespiegelt sich in Frauenliebe, religiöser Schwärmerei und politischen Zukunftsträumen. Er besitzt alle Genialität und alle Tugenden im Allgemeinen, d. h. von Natur aus, betätigt aber keine einzige im Besonderen, d. h. in der Wirklichkeit. Er ist der verkörperte Lyrismus Fogazzaros, wie wir ihn oben gekennzeichnet haben als ein Träumen und Singen, das im Abstrakten bleibt und keine Mittel hat, auf die Welt zu kommen.

Wie jener Lyrismus, so sind diese seine Träger unfähig zum Handeln, aber um so empfänglicher für alle Eindrücke und Stimmungen. Sie stellen einen Hohlraum im Roman dar, in den das bunteste Leben einströmen und sich poetisch färben kann. Der Träumer, dem es versagt ist, etwas zu geben, kann um so gemütvoller, freundlicher, zartfühlender hinnehmen, was die Welt ihm zuträgt. Ähnlich wie die Helden dieser Romane verhält sich ihr Schöpfer. Die Entwicklung des Künstlers verläuft bei Fogazzaro auffallend parallel mit der des Menschen. Darum stellt jeder seiner Romane, auch der mißlungenste, eine bedeutende Stufe dar. Jeder ist gehaltvoll im besten Sinne des Wortes.

Nachdem der Lyriker in Fogazzaro versagt hat, kommt der Erzähler, Schilderer und Plauderer zur Geltung. Dies ist die eine Seite. Nachdem in seinen Erzählungen aber die lyrischen Helden immer ruheloser, zwiespältiger, schwärme-

rischer und kränker geworden sind, wird ihre Umgebung, die landschaftliche und die gesellschaftliche, immer satter, kräftiger, frischer und behaglicher. Dies ist die andere Seite. — Fogazzaro ist vorsichtig und klug genug, um die Modelle für Milieu und Nebenfiguren immer aus seiner eigenen Bekanntschaft und aus nächster Nähe zu holen. Keine Gegend, kein Dörflein, keine Stadt, fast keinen Baum schildert er, mit dem er nicht persönlichen Umgang gepflogen hätte. In *Malombra* die düstere und liebliche Landschaft seiner zweiten Heimat Valsolda, im *Daniele Cortis* die Straßen, Plätze und öffentlichen Säle von Rom, im *Mistero del Poeta* die Gäßchen von Nürnberg und Eichstätt, die Wälder von Heidelberg und die Weinberge von Rüdesheim, im *Piccolo mondo antico* wiederum die Ufer des Luganer Sees, im *Santo* die Berge von Subiaco, all das hat er durchwandert, betrachtet, gekostet. Darum wird es nicht mit der äußerlichen und langweiligen Peinlichkeit eines Naturalisten wie Zola aufgeschrieben und zusammengestellt, sondern mit einer Genauigkeit gemalt, die sachlich und innig zugleich ist und den Eindruck langjähriger Vertrautheit und Zwiesprache mit den Dingen macht. Die Landschaften sind beobachtet u n d geträumt, sind mit den Augen des Herzens gesehen. Sie teilen uns daher eher ihre Stimmung als ihr gegenständliches Aussehen mit.

Und geradeso die Menschen, sofern sie nicht die blutarmen Inhaber von Fogazzaros lyrischem und utopischem Heldentum sind, sondern dessen Gegenspieler, Mitspieler oder Zuschauer. In *Malombra* wird Sillas und Marinas Blässe von einem bunten Reigen köstlicher Gestalten umgeben: Notare, Ärzte, Pfarrer, Onkel, Tanten, Vettern, Diener und Zofen, deren Gebaren, Denkart und Sprechweise alle Farbe und allen Duft der venezianisch-lombardischen Landsleute des Dichters atmen. Die ländliche, kleinstädtische und heimatliche Sonderart dieser Menschen wird verstärkt, indem

zwei Fremde, der biedere deutsche Ex-Rittmeister und Sekretär Steinegge mit seinem blonden Töchterlein in ihre Mitte tritt. Die feinen und kleinen seelischen Gegensätze und Widersprüche, wie der Alltag sie erzeugt, sind hier in tausend Spielarten abgestuft. Was Manzoni eher mit dem Verstande sah und analysierte: das Rührende und Lächerliche menschlicher Güte und Beschränktheit, das Belanglose und Verzeihliche menschlicher Schwäche und Gemeinheit, das fühlt und erlebt Fogazzaro in seinem zarten Gemüt und läßt es uns eher mitmachen und erraten, als daß er es aufdeckte und zergliederte. Er geht darum weniger in die Tiefe und breitet sich mit Behagen im Treiben seines Völkchens aus, ist zwar oberflächlicher, aber auch lebendiger, nüancenreicher und schmiegsamer. Anstatt der Seelenanalyse und des psychologischen Schlüssels solcher Nebenfiguren gibt er ihre Mimik wieder, ihre Stimme, ihre Redensarten und Tiks, und wenn er sie denken läßt, so geschieht es in der Tonart ihrer Umgangssprache. Man möchte sagen, er äfft sie nach, wodurch sie alle etwas leicht Karikiertes bekommen. Da er aber von Natur ein vornehmer, bis in die Fingerspitzen gesitteter Mensch ist, so darf er ohne unanständig zu werden, auch beim niedrigen und zweideutigen Klatsch verweilen, was Manzoni sich niemals erlaubt hätte. Auch sein Humor hat nicht mehr die stille Einfalt und Größe Manzonis, ist aber behender, schalkischer, unterhaltsamer und manchmal spielerisch.

Hat man einmal verstanden, wie die lebensvolle, wirklichkeitsreiche Erzählungskunst Fogazzaros sich als Gegenspiel oder Ergänzung zu seinem weltfremden, angstvoll übersinnlichen und utopischen Lyrismus entwickelt, so wird der Weg, den er gehen mußte, um zur Meisterschaft zu kommen, sich rasch überblicken lassen. Je mehr die Umwelt in ihn eindringt, desto mehr wird der Träumer aus sich herausgehen. Je mehr in seinen Romanen die Nebenfiguren mit ihrer Lebendigkeit

dem lyrischen Helden und seiner sentimentalen Unklarheit zusetzen, desto mehr wird dieser sich erklären und entschließen müssen.

Im *Daniele Cortis* rücken die Nebenfiguren, die in *Malombra* in weitem lockeren Bogen sich an der Peripherie bewegten, gegen den Mittelpunkt zusammen. Die Komposition ist straffer, der Held zwar künstlerisch nicht klarer, aber menschlich energischer geworden. Daniele ist, um einen Menschen darzustellen, zwar zu blaß und ist sogar viel unsicherer gezeichnet als Corrado Silla, aber er hat doch hinlänglichen Schwung, um ein unpraktisches Programm wie das der katholisch-italienischen Demokraten zu vertreten. Ihm zur Seite steht eine Frauengestalt, Elena, die nicht mehr von Wahnvorstellungen, sondern von ehelichem Pflichtgefühl beherrscht wird. Ihre Gattenpflicht erfüllt sie nun freilich nicht als etwas Alltägliches und Selbstverständliches, sondern mit einem Aufwand abenteuerlicher Tugend und um den Preis eines fortwährenden platonischen Ehebrechens, wodurch sie zu einem unerfreulichen, lasterhaft keuschen Überweib wird. Dieses Heldenpaar ist eben dadurch, daß der Dichter versucht hat, es dem tätigen Leben näher zu bringen, verzerrt worden. Daniele und Elena sind Fexe und Virtuosen von Selbstbeherrschung und Tugend. Als traumgeborene lyrische Wesen, denen die sittliche Kraft von Natur nicht innewohnt, geraten sie, um gut zu handeln, aus Rand und Band. Um so tiefer ist das Leiden, der Schmerz, die Entsagung gefühlt und erzählt, mit der sie von den Träumen ihres unerlaubten Liebesglücks sich losreißen. Sie selbst nicht poetisch, aber ihr Schicksal ist es. Was der Roman an Psychologie verloren hat, gewinnt er an Bündigkeit der Erzählung und an Stimmungsgehalt. Unter dem pressenden Druck der Pflicht, die wie ein Zwang, wie eine Marter sich über diese Menschen legt, strömen sie den feinen Duft ihrer Seele aus. Aus dem

zerstörten Liebesidyll erhebt sich ihr Glaube an eine Vereinigung der Seelen im Jenseits. Ihre vernichtete Sinnenfreude wandelt sich zu seelischer Wollust. Man mag diese Ausflucht der Erotik ins Himmlische hinauf als eine bedauerliche Verunreinigung der religiösen und der geschlechtlichen Verhältnisse verdammen: poetisch, verführerisch poetisch ist sie im *Daniele Cortis* trotzdem. Am stärksten und innigsten wirkt sie wohl dadurch, daß die beiden in ihrer Liebe immer wie in einem Jenseits oder einem allgegenwärtigen Hintergedanken leben. Durch tausend unsichtbare Fäden sind sie zusammengebunden und gehören einander auch dort, wo die Forderungen des Tages sie trennen, wo hundert kleine Ereignisse sie umstellen und ein Gewirr von Geschäften und Pflichten sie in Anspruch nimmt. Es ist ein Liebesduett, das durch fortwährende Unterbrechungen und den Lärm der Umgebung hindurch sich mit um so sehnsüchtigeren, von jenseitigen Fernen herübergewehten Klängen vernehmbar macht. — Dabei wird freilich auch zuviel getan in der Verwebung von Werktag und Liebestraum, und man versteht schließlich nicht mehr, wie Daniele, der doch mit ganzer Seele seiner Liebe gehört, nun ebenso ganz der Politik gehören soll. Von den Nebenfiguren sind ebenfalls einige überflüssig und konventionell geworden. Andere aber, wie der hypochondrische Onkel Lao und der alte Senatore Clenezzi mit seiner verspäteten Galanterie und Liebe, sind ganz in dieser Welt der Gegensätze und der Lossagung des Himmlischen vom Irdischen zu Hause.

Das *Mistero del Poeta* mutet wie ein Rückfall in die okkultistischen Mätzchen und die zwitterhafte Stilart der Verserzählung *Miranda* an. Wiederum die Liebe eines Dichters zu einem kranken, von Schamhaftigkeit und Sehnsucht gequälten Mädchen, das wiederum unmittelbar vor der Erfüllung seiner Wünsche zusammenbricht. Und wiederum eine

Mischung, wenn auch eine gelungenere von Vers und Prosa. Aber, wie es zu gehen pflegt, die teilweise Rückkehr hat den Dichter weiter gebracht als ein geradliniger Aufstieg. Den großen Fortschritt sehe ich darin, daß der liebende Held nun kein Jüngling mehr ist, den Fogazzaro in den Lichtnebel seiner Ideale hinaufhebt, bemitleidet, bewundert und wichtig genommen haben möchte. Vielmehr erzählt hier der liebende Jüngling als gereifter Mann seine eigene Geschichte und betrachtet sich und seine Vergangenheit nicht nur mit Gefallen, Rührung und Trauer, sondern dann und wann auch mit einiger Skepsis und Ironie. „Meine Liebe", schreibt dieser Held von sich selbst, „Sie wissen, daß ich leider immer eine Schwäche für Nudelgebäck aus himmelblauer Metaphysik gehabt habe. Ich fürchte ernstlich, daß ich zu viel davon gebacken habe". Fogazzaro hat hier gelernt, die mystische Unklarheit, die in ihm und seinem Helden steckt, als etwas objektiv Seltsames, zwar Kostbares, aber zuweilen auch Komisches anzusehen. Er liefert seine Seele zwar nicht dem Messer einer strengen Selbstkritik, aber doch der kühlen Beleuchtung eines nüchternen, mondänen Weltverstandes aus, indem er sein Herzensgeheimnis einer neugierigen Dame erzählt. Seine sinnlich-übersinnliche Liebe zu Miß Violet erscheint auf diese Weise nicht blos als ein himmlisches Schicksal, sondern doch auch als eine irdische Dummheit. Man hat einen Helden, der fromm und schwärmerisch, frivol und skeptisch, hingebend und egoistisch zugleich ist, kein nachahmenswerter, aber in seinen schillernden Widersprüchen nicht unlebendiger Mensch. In einem ähnlichen Zwielicht zeigt sich das Fräulein, halb noch eine unwirkliche Beatrix und doch schon eine echte Miß, der ihre Blondheit und Kränklichkeit, ihre körperliche und seelische Zartheit, ihre verschleierte Vergangenheit etwas Plastisches und zugleich etwas Transparentes geben. Darum fügen diese zwei Idealfiguren, dank ihrer menschlichen und allzu

menschlichen Seiten, sich stilgemäß in die Umgebung ein. Es ist ein ununterbrochener Übergang da. Von dem verliebten italienischen Dichter zu seinem hilflosen, komischen und doch auch idealen deutschen Rivalen, dem Professor Topler jun. und dessen derbem Bruder, von Miß Violet zu den andern, handfesteren, weniger blonden und doch ein wenig sentimentalen Töchtern des Nordens, den Mädchen, Tanten und Müttern in Eichstätt und Nürnberg ist alles abgestuft. Freilich wird die Feinheit und Natürlichkeit der Übergänge von den lyrischen und idealen zu den mondänen Tönungen mit einer gewissen Kühle und Blässe des ganzen Bildes erkauft. Noch fehlen die tieferen Schatten und das sattere Licht —.

Dies alles ist erreicht in *Piccolo mondo antico*. Der Dichter hatte, als er dieses Meisterwerk schuf, den Ruhm, den er so heiß begehrte, erreicht. Er war der meistgelesene Erzähler, war nun über fünfzig Jahre alt und konnte in beschaulicher Ruhe auf seine Kindheit und seine Heimat zurückblicken. Er verstand jetzt vieles aus dem Leben seiner Eltern und seines Onkels, des wackeren Priesters Fogazzaro, und die Kräfte und Schwächen seines eigenen Wesens, die er früher nur geahnt hatte, lagen ihm klar vor den Augen. Dieser Roman der Kleinwelt seiner Väter ist ganz aus Dichtung und Wahrheit, aus Einblick und Rückblick entstanden und hat darum nichts Gewolltes und Gemachtes mehr.

Was früher gewollt und gemacht war, die religiösen Bekehrungen und die politisch-katholischen Freiheitslehren, wird hier natürlich und wahr, denn wir sehen uns zurückversetzt in die Zeiten des Manzoni, Gioberti und Rosmini. Der Roman spielt etwa in den Jahren 1850—59, und der Schauplatz ist wiederum jener oberitalienische See mit seiner Umgebung, die Lieblingsgegend des Dichters. Die Helden passen zum Schauplatz und sind die natürlichen Kinder jener Zeit. Franco Maironi schwärmt, betet und trachtet nach

übersinnlichen Höhen, weil auf den irdischen Niederungen die Stickluft der österreichischen Herrschaft lastet, weil ihm nichts anderes zu tun bleibt. Sein Lyrismus ist das Leiden des ganzen damaligen Italiens, also eher ein aufgenötigter historischer Zustand als eine eingeborene Unfähigkeit zum Handeln. Daher kann er auch überwunden werden. Das Jahr 1859 macht aus dem Schwärmer einen Freiheitskämpfer. Diese Wandlung wird in dem Roman jedoch nur vorbereitet, nicht eigentlich ausgeführt. Fogazzaro ahnte wohl, daß er die Schulung eines Charakters im politischen Leben nicht die Kraft hatte darzustellen und begnügte sich, seinen Helden in die Vorschule des Familienlebens zu schicken. Nicht wie die früheren als unglücklichen Liebhaber zeigt er ihn, sondern als jungen Ehemann. Er läßt ihn nicht mehr in einem unfruchtbaren Kampf um Besitz oder Entsagung des Weibes sich aufreiben, um die Achtung seiner rechtmäßigen Gattin läßt er ihn ringen. Damit ist das übelste Ingrediens von Fogazzaros Kunst, die religiös parfümierte Lüsternheit, aus der Welt geschafft und der Boden für eine ehrliche Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau bereitet. Luisa ist die Ergänzung und der Gegensatz zu Franco. Wie alle Heldenpaare Fogazzaros, so gehört auch dieses durch eine Art seelischer Wahlverwandtschaft zusammen und bildet erst in seinem friedlichen Einklang ein volles menschliches Wesen.

Aber eben um diesen Einklang muß gerungen werden; denn zunächst steht Luisa Maironi in kühler Überlegenheit ihrem Mann gegenüber. Sie ist die tatkräftige, nüchterne, rechtlich gesinnte Tochter des aufgeklärten Bürgertums und betrachtet den frommen, unpraktischen, vielseitig begabten, aber energielosen Patriziersohn mit einer Mischung von Nachsicht und stillem Tadel. Bald gehört sie ganz ihrem Kind, der reizenden „Ombretta sdegnosa del Missisipì“. Unter gewöhnlichen Verhältnissen wäre es eine leidlich glückliche

Ehe gewesen. Aber die Armut lauert im Hintergrund, und die Großmutter Francos, eine groteske Vereinigung von verstockter Bosheit und fettleibigem Phlegma, ein polypenartiges Werkzeug Österreichs, umgarnt die Angehörigen Luisas, enterbt Franco, weil er gegen ihren Willen geheiratet hat und ist im Begriff, die ganze Kleinwelt des liberalen Edelmutes langsam zu erdrosseln. Da bietet sich plötzlich ein Mittel, das dicke Ungeheuer zu strafen und wegen Unterschlagung eines Testamentes gerichtlich zu belangen. Franco verschmäht eine solche Rache aus vielerlei Gründen: Stolz, Großmut, Familiensinn, Scheu vor dem Skandal, Gutmütigkeit, Schwäche und wahre christliche Gesinnung finden sich dabei zusammen. Luisa, deren ganze Religion die Gerechtigkeit ist, kann in diesem Verzicht nur Kleinmut und Feigheit sehen. Ihrem Mann zum Trotz schreitet sie zur Anklage. Da trifft sie das Unglück. Ihr Töchterlein ertrinkt im See. Nun ist ihr Glaube an die ewige Gerechtigkeit vernichtet. In stumpfer Verzweiflung, haltlos welkt sie dahin, treibt Spiritismus, um mit ihrem toten Kind in Verbindung zu kommen, und müßte körperlich und geistig zugrunde gehen, wenn nicht Franco ihr zu Hilfe käme. Ihn hat der Schicksalsschlag, in dem er Gottes Wink erkennt, mit neuer Kraft erfüllt. Er tritt in piemontesische Kriegsdienste gegen Österreich. Bevor er ins Feld zieht, schenkt er seiner Frau die Liebe wieder, und wie sie sich Mutter fühlt, erwacht auch der Glaube in ihr. Aus der Kleinwelt der Väter steigt die Morgenröte eines freien Italiens auf.

So hat Fogazzaro die Erhebung seines Vaterlandes, die Kindheitsgeschichte seines Elternhauses und die Läuterungsgeschichte seiner eigenen Persönlichkeit in diesem großen, einfachen Konflikt von Herz und Charakter, von Liebe und Gerechtigkeit, von frommem Schwärmen und gutem Handeln dargestellt. Neben den „Verlobten" Manzonis ist dieser Roman

der gehaltvollste des modernen Italiens. Ja, das seelische Kämpfen und Trachten erscheint hier noch lebendiger und inniger als in Manzonis Bauersleuten, Rittern und Mönchen. Durch Fogazzaros Kleinwelt geht ein Sehnen, eine Unruhe und eine immer schillernde, zärtliche, mädchenhafte Feinfühligkeit, neben der die Erzählungskunst Manzonis sich bald wie kindliche Einfalt, bald wie mannhafte Strenge ausnimmt. Freilich, Manzonis nüchterne Kunst ist die gediegenere, indeß Fogazzaro selbst hier nicht ganz frei von Koketterie bleibt. Sogar der Wendepunkt der Erzählung, der plötzliche Tod des Kindes, an und für sich ein natürliches Ereignis, wird mit einer theatralischen Kombinationskunst herbeigeführt, die uns verstimmt. Wir fühlen die lehrhafte Absicht, uns im Zufall den Finger Gottes zu zeigen.

Die drei folgenden Romane sind mehr und mehr aus dem Bedürfnis entstanden, die erbaulichen und bekehrerischen Lehren, die ein Prediger im *Piccolo mondo antico* etwa finden könnte, die aber in der Kunst sich aufgelöst hatten, nun alle herauszuziehen und immer eindringlicher darzustellen. Fogazzaro kommt von seinem Meisterwerk nicht wieder los und schreibt jetzt nur noch Fortsetzungen dazu. Die Abkömmlinge jener rührenden, spätromantischen Kleinwelt sollen jetzt zu vorbildlichen Helden der Neuzeit und der Zukunft werden. Piero Maironi, der Sohn von Franco und Luisa, soll die Kämpfe und Läuterungen, die seine Eltern unter österreichischer Herrschaft durchgemacht haben, in der freieren, schärferen Luft des heutigen Italiens vollbringen. In zwei Romanen: *Piccolo mondo moderno* (1901) und *il Santo* (1905) soll er dieser Aufgabe gerecht werden.

In dem ersten Roman wird er den Verführungen einer ungläubigen, eleganten, internationalen, intellektuellen Dame, Jeanne Dessalle, ausgesetzt, in dem zweiten der Gleichgültigkeit und Kälte einer skeptischen Masse von Weltkindern und einem

dogmatisch verengten, herrschsüchtigen Klerus. Aber das Kind der Kleinwelt der Väter vermag auf dem praktischen Boden unserer Gegenwart keinen Fuß zu fassen und fällt in den leeren Lyrismus des Corrado Silla zurück, mit dem Unterschied, daß das unentschlossene Trachten, das ehedem ein geistiger Zustand, eine seelische Zerrissenheit war, jetzt in den Tagen des Naturalismus und Ästhetismus mehr und mehr zu einer Reihe nervöser, sexueller und zerebraler Erregungs- und Erschlaffungszustände entartet. — Vor den Verführungen des Weibes flieht Piero Maironi, nachdem er sich an unbefriedigter Wollust genügend berauscht und gequält hat, in die Einsiedelei der religiösen Betrachtung. Aus dieser tritt er dann als „Heiliger" wieder in die Welt. Er ist Benediktinermönch geworden, aber aus Bescheidenheit nur Laienbruder. Trotzdem nimmt er alle frommen Übungen auf sich, lebt in Armut, fastet, tut Gärtnerarbeit, betet, hat Gesichte und Verzückungen. Das Volk nennt ihn den Heiligen. In der Tat gleicht er, seiner äußeren Lebensführung nach, dem heiligen Franziskus von Assisi zum verwechseln. Er hat auch dessen abgezehrten Leib, kurz alles, nur die einfache, gläubige, starke und frohe Seele nicht. Um diese Kutte, unter der ein unklarer Schwärmer zittert, schart sich bald das Volk: neugierig und abergläubisch, bald die eleganteste Damenwelt von Rom: sensationslüstern, verständnisvoll und verliebt, bald die Studentesca mit schlechten Witzen und geheimer Ehrfurcht. Schließlich führt ein Wunder — oder ein nächtlicher Hokuspokus, man weiß nicht, was es ist — den Heiligen zum Papst. Hier erhebt er seine Anklage gegen den Geist der Lüge, der Herrschsucht, des Geizes und der Starrheit, der im heutigen Klerus herrschen soll. Und welche Reformen schlägt er vor? Daß der Papst einen wahrheitsliebenden Mann zum Bischof machen und die Bücher eines modernistischen Religionsphilosophen nicht auf den Index setzen soll. — Nach dieser

Heldentat legt der Heilige sich zu einem ebenso langen wie erbaulichen Todeskampfe nieder, dem das ganze Publikum des Romans schaulüstern und tränenvoll zusieht. — Und doch lebt auch in diesem üblen Machwerk viel Poesie, die Poesie der Sehnsucht nach innerer Ruhe und Gewißheit, das geistige Heimweh des schwachen, überfeinerten Menschen, der voll Religiosität ist, weil er keine Religion hat. Denn Religion ist Gewißheit und Ruhe, Religiosität aber das ruhelose, ohnmächtige Verlangen danach.

Wie weit von solcher Gewißheit und Ruhe Fogazzaro selbst entfernt war, zeigt sein Verhalten nach der kirchlichen Verdammung des Romans. Er hat sich gegen den römischen Spruch nicht aufgelehnt wie ein Mann, hat sich ihm innerlich aber auch nicht unterworfen wie ein gehorsames Kind, sondern hat mit seinem nächsten Roman, *Leila*, eine schwächliche, versteckte, literarische Rache genommen, so daß mit Recht auch dieser verurteilt wurde.

Leila ist ein merkwürdiges Buch. Es zeigt die Schwächen und die Stärke Fogazzaros im Übermaß. Es hat wunderbare Seiten, wie der Tod des alten Marcello, und unerträgliche Längen, wie das Geschwätze der intriganten Priester und der Siora Bettina. Die Meisterschaft der seelischen Kleinmalerei ist auf die Spitze getrieben. Die banalsten, gleichgültigsten Dinge erscheinen in unverdienter Durchsichtigkeit. Der sentimentale Lyrismus ist durch tausend Äderchen bis in die gemeine Gewöhnlichkeit vorgedrungen und verfettet darin. Das Hauptmotiv, die Überwindung des Stolzes in zwei liebenden Herzen, Lelia und Massimo, wird ungebührlich in die Länge gezogen und durch die leidige Verschlingung mit dem Motiv der Bekehrung zur kirchlichen Rechtgläubigkeit eher gestört als bereichert. Und doch hat gerade diese Verschlingung wieder ihre menschlich bedeutende Seite. Denn,

daß der Stolz uns ungläubig mache, ist Fogazzaros letzte, wohl von ihm selbst erlebte Weisheit.

Im Grunde war er ein stolzer Mensch und wäre gern mehr als ein bloßer Dichter gewesen: ein geistiger Führer seiner Zeit. Wenn es ihm dazu an Festigkeit des Willens und an Klarheit des Denkens fehlt, so kann man doch der Anstrengung, die durch seine reiche schriftstellerische Arbeit hindurchgeht, die Achtung und das Mitgefühl nicht versagen. Denn keiner hat mit so ruheloser Unzufriedenheit, mit solcher Selbstliebe und Selbstpeinigung das Unzulängliche seines eigenen Wesens und das klägliche Schwanken seines Zeitalters zwischen Glaubensbedürfnis und Wissensstolz empfunden. Sein Leben lang ist er ein Suchender geblieben. Aber noch weniger als das Glück des Findens war ihm die Bescheidenheit des Verzichts und der Selbstbeschränkung gegeben. Darum hat er auch in der Kunst die Erfüllung seines Strebens, das Ausruhen in der reinen Schönheit niemals ganz erreicht, während anderen, z. B. den Schülern Carduccis, gegen geringfügige Auslagen dieses Glück zuteil wurde.

4.

Ausgang der Romantik — Verismus, Heimatkunst, mundartliche Dichtung, sozialistische Literatur (Verga, Serao, Negri, De Amicis und andere).

Fogazzaro hat Schüler oder Fortsetzer im eigentlichen Sinn des Wortes bis jetzt nicht gefunden. Wie der Modernismus ist auch die katholische Dichtung mit einem Male still geworden — vielleicht nur, um zu neuen Anstrengungen die Kraft zu sammeln.

Immerhin gibt es eine Schar von Neuromantikern, die mit der Geistesart Fogazzaros nahe verwandt sind, und von denen einige denselben Lehrer gehabt haben wie er: den Priester Giacomo Zanella (1820—1888) und seine feine, schwächliche Lyrik. Lyriker sind auch diese Neuromantiker vor allem. Ihre Kunst bewegt sich hin und her zwischen Religiosität oder metaphysischem Dilettantismus und Erotik. Sie lieben und singen ihre Unentschiedenheit zwischen der naturwissenschaftlichen Weltanschauung und einer arkadischen Frömmigkeit, die sich bald katholisch, bald mystisch und pantheistisch kleidet. Alinda Bonacci-Brunamonti, Vittoria Aganoor-Pompili, auch Arturo Graf und viele andere noch ließen sich hier anreihen. Hat doch fast jeder literarische Jüngling am Ausgang des letzten Jahrhunderts seine von Zweifeln und Liebe zerrissene Seele noch für interessant und poetabel gehalten. Einen besonders charakteristischen Ausdruck hat dieser Gemütszustand in dem lyrischen Zyklus *Orfeo* gefunden, den Domenico Gnoli unter dem Pseudonym Giulio Orsini im Jahre 1903 veröffentlichte. „Rappresentare un aspetto

dell' anima contemporanea, combattuta tra le aspirazioni tradizionali e le negazioni scientifiche" ist nach des Verfassers eigenen Worten die Absicht. Der Held des *Orfeo* (nicht der Dichter, denn dieser ist ein gelehrter etwa siebzigjähriger Kulturhistoriker) singt als reicher, von allem Glück begünstigter Jüngling seine Seelennöte. Die Not besteht in der Hauptsache nur darin, daß die Geliebte, mit der er in einer venezianischen Gondel verborgen sich schaukelt, ihm den Kuß so lange verweigert, bis er ihr die verlorene Blume des Glaubens zurückbringt. Aus der Gondel schwingt der Gedanke des Jünglings sich in die unendlichen Räume des Weltalls und sucht, fragend und phantasierend, nach dem Urgrund der Dinge. Sein Verstand wird ungeduldig, nervös, sprunghaft und wühlt nach dem großen Warum, das doch nur im eigenen Geiste sein kann, draußen in den letzten Fernen und in den kleinsten Winkeln des Raumes, sucht und stöbert wie ein aufgeregtes Kind nach dem Osterei, kehrt mit leeren Händen zurück und wirft sich von neuem ins Weite, bis alles Gegenständliche ihm traumhaft, fratzenhaft, sinnlos wird — indeß die Freundin noch immer unter der Brücke in der schwarzen Gondel ihn erwartet. — Es ist die alte Romantik, aber in einer neuen Sprache, die mit der Überreiztheit die Müdigkeit, mit der ungebundensten Flatterhaftigkeit viel sinnlichen weichen Wohllaut vereinigt.

In dieser letzten Phase der Romantik ist die seelische Unruhe im Begriff, sich in einem fleischlichen Kuß zu beruhigen. Die Rätsel und Widersprüche des Geistes lösen sich im Spiel der Sinne. Man sieht, wie auch von der Romantik aus ein Weg zum Ästhetentum führt.

Indes der Romantizismus in seinen letzten Zuckungen liegt, hat die naturwissenschaftliche Weltanschauung eine neue Kunst erzeugt, die man in Italien als die Kunst des Verismus zu bezeichnen pflegt. Wie die führenden Denker dieser Weltanschauung, die Philosophen des Positivismus, keine Italiener, sondern Deutsche, Engländer und Franzosen waren, so tritt auch die entsprechende Kunst zunächst als Nachahmung, vorzugsweise der Franzosen und besonders Zolas auf. Aber schon zu Anfang der achtziger Jahre findet sie in den Novellen und Romanen des Sizilianers Giovanni Verga ihre eigene Note.

Verga ist 1840 geboren und hat, bevor er als vierzigjähriger Mann in der Darstellung einer bescheidenen, alltäglichen, bäuerlichen Welt die Meisterschaft erreichte, sich in schauerhaften Leidenschaftsromanen versucht. Auf den Spuren von Balzac, dem jüngeren Dumas, Octave Feuillet durchschweifte damals seine südliche Phantasie parfümierte Boudoirs, in denen ausländische, geheimnisvolle, grausam schöne Damen an armen liebe- und genußhungrigen italienischen Studenten oder Künstlern den Zauber ihrer Verführung betätigen, dumpfe Klostermauern, hinter denen ein Mädchen in verschmähter Leidenschaft sich verzehrt (*Storia di una capinera*), Dachstuben und Ballsäle, wo Armut und Luxus in rasender Wollust sich umarmen. In Duell, Selbstmord, Schwindsucht und Wahnsinn pflegten diese Leidenschaftsromane zu endigen. Sie gefielen dem Publikum besser als dem Dichter, der sie mit zügelloser Eile und mit dem unbestimmten Gefühl, daß dies noch keine wahre Kunst sei, niedergeschrieben hatte.

Plötzlich griff er zu anderen Formen und Stoffen. Anstatt des weitschweifigen Romans, die kurze, behende Novelle, anstatt des gemischten, internationalen und intersozialen Milieus, den Heimatboden des sizilianischen Land-

volkes. *Vita dei campi*, 1880, *Novelle rusticane*, 1883, enthalten vielleicht das Gediegenste, das Verga geschrieben hat. Denn hier muß er seine lebendige, sprunghafte Phantasie um wenige, kleine, genaue Tatsachen sammeln und muß die Erregbarkeit seines unendlichen Mitgefühls in den Rahmen eines engen Menschenschicksals pressen. — Es drängt sich uns hier eine merkwürdige Beobachtung auf: nämlich daß das Programm des Verismus, das eine unpersönliche, kalte, wissenschaftliche Kunst verlangte, den süditalienischen Künstlern, den Sizilianern, Abruzzesen, Neapolitanern und Römern besser bekommen ist als den Lombarden und Piemontesen, und daß es den sinnlichen und phantastischen Temperamenten, für die der Romantizismus Gift war, ein heilsames Gegengift gebracht hat. — Vergas Stil bekommt nun mehr und mehr etwas Gepreßtes und Verhaltenes, wobei das Gefühl sozusagen nur noch als ein dumpfes unterirdisches Kochen oder als plötzlicher, vorübergehender Ausbruch sich bemerkbar macht. Der bloße Ton der Erzählung zwingt uns hinab in die geistige Niederung und Beschränktheit des gedrückten, stumpfen, tierisch leidenschaftlichen und stupid ergebenen Bauernvolkes. Verga läßt uns nicht mit Mitleid von oben herab, nicht mit grausamer Neugier von außen her, sondern mit einer Art physischer Suggestion, mit einem natürlichen Zwang, der von den Dingen selbst auszugehen scheint, daran teilnehmen. Ohne seine Sizilianer unmittelbar nachzuahmen, wie es etwa Fogazzaro gemacht hätte, auch ohne sie zu analysieren, redet er uns, halb Fürsprecher halb Interpret, in ihre Geistesart hinein. Von der ersten Zeile ab atmen wir ihre Luft und sind umfangen von ihrer Denkart. Verga bedient sich niemals des sizilianischen Dialektes, aber sein ganzes Schriftitalienisch ist sizilianisch. Wie bannt er uns mit wenig Worten in der verpesteten Landschaft der Malaria fest:

E' vi par di toccarla colle mani — come dalla terra grassa che fumi, là, dappertutto, torno torno alle montagne che la chiudono, da Agnone al Mongibello incappucciato di neve — stagnante nella pianura, a guisa dell'afa pesante di luglio. Vi nasce e vi muore il sole di brace, e la luna smorta, e la *Puddara*, che sembra navigare in un mare che svapori, e gli uccelli e le margherite bianche della primavera, e l'estate arsa; e vi passano in lunghe file nere le anitre nel nuvolo dell'autunno, e il fiume che luccica quasi fosse di metallo, fra le rive larghe e abbandonate, bianche, slabbrate, sparse di ciottoli; e in fondo il Lago di Lentini, come uno stagno, colle sponde piatte, senza una barca, senza un albero sulla riva, liscio ed immobile . . . . . È che la malaria v'entra nelle ossa col pane che mangiate e se aprite bocca per parlare.

Es ist, als ob ein armer ungebildeter Sohn dieser Einöde spräche, dem das Wunder der Kunst die Zunge löst. — Wie Malaria und Sonnenglut über der Landschaft, lastet das Schicksal auf den Menschen. Wie trostlos vergeblich jede Auflehnung dagegen ist, zeigt die Novelle *Libertà*. Eine blutige Revolte, deren die sizilianischen Städtchen und Dörfer viele gesehen haben. Die Besitzlosen, zur Verzweiflung getrieben, rotten sich zusammen, plündern die Häuser der Galantuomini und der Priester, morden in viehischer Wut was ihnen begegnet, Männer, Frauen, Kinder. Dann kommt der Katzenjammer. Widerstandslos lassen die Tiger von gestern sich nun verhaften, füsilieren, prozessieren und dulden, wie die Lämmer, das alte gewohnte Elend. — Nicht nur die Masse, auch der einzelne ist blind und wehrlos und wird von seiner Leidenschaft, die sein Schicksal ist, geritten. So das Mädchen, das sich vom Hörensagen in den berüchtigten Räuber Gramigna verliebt, ihm nachläuft, sich von ihm liebkosen und mißhandeln läßt. Sie gehört ihm wie ein Hund. Nachdem die Carabinieri den Räuber ergriffen haben, schweift

sie an den Mauern seines Gefängnisses herum und wartet und schließt gar Freundschaft mit den Carabinieri; denn mit ihnen, die den Gewaltigen überwunden haben, darf sie von ihm sprechen und an ihn denken. — Wenn zwei solcher Leidenschaften zusammenprallen, gibt es ein kurzes blutiges Drama wie die *Cavalleria rusticana*, die aus Mascagnis Oper jedem bekannt ist. Verga hat dieses Stück zuerst als Novelle, dann für die Bühne bearbeitet. Mag in diesem Fall das Drama den sorgfältigeren Künstler zeigen, so gelingt ihm doch die dramatische Form, in der er sich noch einige Male versucht hat, nur ausnahmsweise. Um der Dramatiker des Naturalismus, der italienische Gerhard Hauptmann zu werden, sieht er die Charaktere nicht plastisch genug, d. h. nicht unabhängig genug von ihrem Hintergrund. Der Reiz seiner Gestalten liegt darin, daß sie sich oft bis zur Monomanie gleich bleiben, sich nicht entfalten können, dafür aber aus der veränderten Umgebung das Leben einer immer wechselnden Beleuchtung erhalten. Zum Mittelpunkt eines selbständigen dichterischen Interesses dramatischer Art werden sie erst im Augenblick des leidenschaftlichen Ausbruchs oder des Zusammenbruchs, also gerade dann, wenn ihre persönliche Selbständigkeit erlischt und sie nur Wut, nur Eifersucht, nur Begier oder Opfer und nicht mehr sie selbst sind. Daher die Kürze, die katastrophische Gewalt dieser Dramen und ihr Mangel an Entwicklung.

Um so dramatischer sind hinwiederum die Novellen: voll Gespräch, voll Szenenwechsel, voller Leute, die hin und her laufen, durcheinander schreien, kurze Worte als Glanzlichter und Schlagschatten in das Bild werfen und verschwinden. Bald drängte dieser Reichtum der Bewegung und der Beleuchtung den Dichter wieder zum größeren Format. 1881 erscheint sein gelungenster sizilianischer Volksroman: *i Malavoglia*, und 1888 sein umfassendster: *Mastro don*

Gesualdo. Er faßte sie, nach Zolas Beispiel, unter dem Titel: *i Vinti* „Die Besiegten" zu einer Art soziologischen Zyklus' zusammen und plante, um das Programm zu füllen, noch drei weitere ähnliche Romane, die eine Studie der höheren Gesellschaftsschichten und ihrer soziologisch-psychologischen Erscheinungen werden sollten. Aber Verga ist kein Theoretiker, und das begriffsmäßige Denken nicht seine Sache. Nicht die Helden dieser zwei Romane allein, sondern alle Menschen Vergas sind Besiegte. Ohne es zu wissen noch zu wollen, sieht er alles fatalistisch. Das Gefühl der unausweichlichen Gemeinsamkeit unseres schweren Menschenschicksals gibt seinen Werken die Schwermut, die brüderliche Nachsicht und eine natürliche, fast unpersönliche Wärme für alles Leidende, eine Wärme, die bei ihrer stillen Gleichmäßigkeit einem künstlerisch unempfindlichen Leser auch als Kälte und Gleichgiltigkeit erscheinen kann.

Die Malavoglia sind eine achtköpfige Fischerfamilie: der Großvater, die Eltern und fünf Kinder; brave, ehrliche Menschen, die in gemeinsamer Arbeit sich vorwärtsbringen, bis das Unglück unter sie fährt: Schiffbruch, Schulden, Militärdienst, Krieg, Cholera; dann in den Kindern die erwachte Abenteuerlust, die Neugier, es draußen zu probieren. So gehen diese bodenständigen Menschen, nachdem das eigene Haus verkauft und das familiäre Band gelockert ist, einer nach dem andern zu Grunde. Nachdem ihre Stellung auf dem heimatlichen Boden erschüttert ist, verlieren sie in der Fremde ihre Ehrlichkeit. Es ist ein Stück moralischer Naturgeschichte, die Geschichte des Zerfalls einer patriarchalischen Rasse, das Lieblingsthema des naturalistischen Romanes in allen Literaturen der Neuzeit. Aber so international und konventionell in Abstrakto das Thema sein mag, in Vergas Händen wird es zu echter sizilianischer Heimatdichtung. — Etwas ähnliches gilt von seinem *Mastro don Gesualdo.* Gesualdo

ist der tüchtige, unverwüstliche Arbeiter, der sich vom Maurersgehilfen bis zum Millionär emporringt, den aber die einseitige Ausbildung seiner Fähigkeiten als Geschäftsmann schließlich unfähig macht zum Verständnis der neuen Lebensbedingungen, die er sich geschaffen hat. Er selbst bleibt der alte harte, tüchtige, ehrliche Kerl, aber was er sich äußerlich errungen hat, bleibt ihm innerlich fremd. Seine aristokratische Frau, die neuen Verwandten, die Tochter und schließlich die ganze Welt verschließen sich ihm, werden ihm feindlich. Trostlos und verlassen stirbt der Held der Genügsamkeit, umgeben von Verschwendung und Luxus, die ihn höhnen. — Auch hier hat man weniger einen typischen Fall der Wirtschaftsgeschichte, als ein lebendiges Menschenleben mit all seinen Besonderheiten und Zufällen. Ja, man könnte beinahe sagen, daß es eine gar zu locker geschürzte Biographie ist.

Verga ist ganz und gar nicht lehrhaft. Der Verismus war ihm keine Mode, der er sich fügte, sondern ein Mittel, dessen er sich bediente, um seinen eigenen Stil zu finden. In diesem Sinn ist er noch heute, nachdem die Mode vorüber ist, ein Anhänger des Verismus. Er hat sich auf die „Heimatkunst" nicht festgelegt, wohl aber darauf, daß er nur eine Wirklichkeit, in der er zu Hause ist, darstellen will. Nachdem er seit vielen Jahren in Mailand lebt, kommt nun auch das großstädtische, internationale und intersoziale Treiben in seinen Erzählungen wieder zur Geltung. Das Eigenartigste und Wertvollste an seinen Werken wird aber doch wohl das sizilianische Element bleiben. Denn seine Denkart, sein beinahe orientalischer Fatalismus, seine Freude an den natürlichen Ausbrüchen der Leidenschaft, seine bewegte farbige Sprache vor allem, die suggestive Kunst, durch bloße Sachlichkeit und nackte Darstellung ein Fürsprecher, ein *advocatus miseriae humanae* zu sein, all das ist echt sizilianisches Gewächs.

Nachdem ein so bedeutender Künstler die niederen Volksschichten poetisch gemacht hat und mit einer liebevollen Entschlossenheit, deren die mondäne Christlichkeit der Romantiker unfähig war, in das tiefste menschliche Elend hinabgestiegen ist, treibt an allen Ecken und Enden Italiens die heimatliche Volkskunst neue Blüten. Und treibt sie um so kräftiger, als überall seit altersher schon vorgearbeitet war. In keinem lateinischen Volke sind so stark wie in Italien die landschaftlichen Eigenarten, die Mundarten, die Trachten, die Sitten, die Volkslieder und mundartlichen Dichtungen ausgeprägt, in keinem übt der Genius loci und der Campanilismus eine so weitgehende individualisierende Macht. Darum hat der Naturalismus oder Verismus, der in Frankreich so einheitlich aussieht und aus dem Halbitaliener Zola, aus dem Normannen Maupassant, aus dem Provenzalen Daudet kunstgerechte Pariser machte, in Italien eine so mannigfaltige, bunte Fülle landschaftlicher und sogar mundartlicher Dichtungen erzeugt. Freilich wird durch die örtliche Vereinzelung der Wettbewerb, die Zuchtwahl, der größere einheitliche Maßstab beeinträchtigt. Nicht jeder gibt hier das volle Maß seines Könnens. Man sieht sich einer Vielheit von Gedichten und Erzählungen gegenüber, deren Bedeutung oft mehr in der völkischen Eigenart des Inhalts als in der Kunst liegt, und die durch ihr Kostüm, nicht durch ihre Schönheit wirken. So die sardischen Volksromane der unermüdlichen und besonders in Deutschland viel gelesenen Grazia Deledda und des Salvatore Farina. Auch Matilde Serao verdankt ein gut Teil ihres internationalen Ruhmes eher dem Neapolitanertum als sich selbst. Doch zeigt sie in der Schilderung des neapolitanischen Kleinbürgertums, insbesondere der Mädchen und Frauen, eine so lebendige, klare Beobachtung, ein so zartes, mitfühlendes, fast ungestümes Herz, eine so schwungvolle Begeisterung für die Leiden-

schaftlichkeit ihrer Helden und Heldinnen, daß an der Echtheit ihrer Kunst nicht zu zweifeln ist. Dann aber reißt ihre südländische Beredsamkeit sie fort zur Übertreibung und zur phantastischen Karikatur der Wirklichkeit, ohne daß sie es inne wird. Der journalistische Beruf und wohl auch das Vorbild Zolas haben ihr eine üble Neigung zur Lehrhaftigkeit, zum Philosophieren und Reden über Dinge, die sich ihrem Gesichtskreis entziehen, beigebracht. Ihr Bestes hat sie in den Skizzen, Novellen und Romanen der Jahre 1878 bis 1891 gegeben. Ihr bekanntester Roman *Il paese di Cuccagna* stellt eine bunte Folge reizender farbiger Bilder des neapolitanischen Lebens in den Dienst einer gutgemeinten, aber sehr aufdringlichen Mahnung gegen das Volkslaster des Lottospiels.

Freier und leichter vereinigt der neapolitanische Lyriker Salvatore Di Giacomo den beobachtenden Sinn für das Elend der schmutzigsten Winkel seiner Vaterstadt mit einem starken Hang zum Übernatürlichen und Phantastischen. Bald ist es drolliger, sinniger Humor, bald ist es schmelzende Sentimentalität, was die Gegensätze seiner Kunst: den grauen Alltag mit dem himmelblauen Märchen verbindet. Di Giacomo ist ein Romantiker, den der Verismus erfaßt hat; aber in seiner neapolitanischen Gemütlichkeit findet er das natürliche Gleichgewicht wieder. Darum ist die Sprache seiner Dichtung der Dialekt von Neapel. In ihm singt, beinahe von selbst, die Stimme des Volkes. Viele seiner Lieder, von Freunden und Bekannten in Musik gesetzt, sind Volksgut geworden und schallen durch die Gassen seiner Heimatstadt. Wer kennt in Neapel, ja in ganz Italien nicht den schmelzenden Gesang vom Fischer, der in klarer Mondnacht, auf dem lauen Meer in seinem Kahn geschaukelt, schlummert und Liebe träumt.

La luna nova ncopp 'a lu mare
stenne na fascia d'argiento fino;
dint 'a la varca nu marenare
quase s'addorme c'a'rezza 'nzino . . .
Nun durmì, scetete, oi marenà,
votta sta rezza, penza a vucà!

Dorme e suspira stu marenare,
se sta sunnanno la 'nnamurata . . .
Zitto e cuieto se sta lu mare,
pure la luna se nc'è 'ncantata . . .
Luna d'argiento, lass' o sunnà,
Vaselo 'nfronte, nun'o scetà . . .

Oder das Scherzlied des abgewiesenen, höhnischen Nadelverkäufers.

Nu iuorno mme ne iette da la casa,
ienno vennenno spingole frangese;
me chiamma na figliola. — Trase, trase!
Quanta spingole daie pe nu turnese? —
E io che songo nu poco veziuso,
subbeto me mmuccaie dint'a sta casa . . .
Ah, chi vo' belli spingole frangese!
Ah, chi vo belli spingole, ah, chi vo'! . . .

Dich 'io: — Si tu mme daie tre quatto vase
te dongo tutt' 'e spingole frangese,
pizzeche e vase nun fanno pertose
e puo' ienghere 'e spingole 'o paese. —
Sentite a me, ca pure mparaviso
e vase vanno a cinco nu turnese.
Ah, chi vo' belli spingole frangese! ecc.

Dicette: — Core mio, chist 'è 'o paese,
ca si te prore 'o naso muore acciso! —
E io rispunnette: — Agge pacienzia, scuse;
'a tengo 'a nnammurata e sta 'o paese . . .
E tene 'a faccia comme 'e fronne 'e rosa,
e tene 'a vocca comme a na cerasa! . . . .
Ah, chi vo' belli spingole frangese! ecc.

Um den vollen Eindruck davon zu haben, müßte man es gesungen hören. Nur eine reimlose, blasse, bescheidene Übersetzung davon kann ich versuchen.

Pariser Nadeln.

Bin eines Tags von Hause fortgegangen
Und hab Pariser Nadeln feil getragen.
Ein Mädel ruft mir: Komm herein, Komm her!
Wie viele Nadeln gibst Du für den Kreuzer?
Ich aber bin ein bischen leichtes Blut,
Und husch! war ich zu ihr ins Haus geschlüpft.
   Wer kauft Pariser Nadeln fein?
   Wer kauft die schönen Nadeln? wer?

Ich sag: Wenn Du mir drei, vier Küsse gäbest,
So schenk ich Dir die Nadeln alle gleich.
Ein Kuß, ein Knips, das macht kein Loch ins Fleisch,
Und Nadeln hast Du dann für's ganze Land.
Und glaubt mit nur, im Paradiese selbst
Bezahlt man für fünf Küsse kaum 'nen Kreuzer.
   Wer kauft Pariser Nadeln fein? usw.

   Sie sagte: Freund, wenn einen hier zu Land
Der Haber sticht, so kostet's ihn das Leben.
Und ich erwidre: Nichts für ungut, bitte!
Ein Schätzchen hab' ich schon zu Haus im Dorf:
Hat ein Gesichtel wie ein Rosenblatt,
Und Lippen hat sie rot wie eine Kirsche!
   Wer kauft Pariser Nadeln fein? usw.

Ganz anderer Art ist die Dialektdichtung in Rom. Hier dringt sie nicht als lyrischer Springquell aus dem Herzen des Volkes, hier singt nicht die Mundart selbst, sondern gedankenvolle Männer bedienen sich ihrer als eines geschliffenen Spiegels, um der Welt ein grell beleuchtetes Bild vorzuhalten. Skeptische, pessimistische Gleichgiltigkeit und beißender

Witz sind seit der Renaissance ein wesentlicher Charakterzug der Plebs im päpstlichen Rom. Um aber ein solches Temperament aus seiner natürlichen, oft abgründigen Rohheit in die Kunst zu erheben, bedarf es eines Scharfsinnes und eines Feingefühles vor allem, das nicht die Sache des Volkes ist. Der erste moderne Meister der römischen Dialektdichtung war ein bis zur Krankhaftigkeit und Hypochondrie empfindlicher Mensch, Giuseppe Gioachino Belli, der in den dreißiger und vierziger Jahren gedichtet hat. In zahlreichen, meisterhaft gespitzten Sonetten brachte er seinen Haß gegen die päpstliche Herrschaft, seine Zweifelsucht und herbe Menschenverachtung zum Ausdruck. Dabei nahm er nicht selbst das Wort, sondern legte seine dunkle, gequälte Seele, seinen Haß gegen die Großen dem kleinen Völkchen, das sein Liebling war, in den Mund. Aus tausend Kehlen des Proletariats von Trastevere läßt er uns seine Gesinnung entgegenzischeln und schreien: parodistisch verzerrt, komisch entstellt, lebendig gemacht und dramatisiert durch die Mundart. Diese Sonette sehen sich bald so objektiv wie eine volkskundliche Studie an, bald so sprudelnd, so ausgelassen, so boshaft, zynisch und beißend wie eine rein persönliche Laune. Während die Lieder des Di Giacomo — so stark er zeitweilig unter Bellis Einfluß steht — aus einem gemütvollen Gemeingefühl mit dem Volk heraufsteigen und sich allmählich immer höher zu subjektiver Phantastik und Lyrik erheben, geht Bellis Dichtung etwa den umgekehrten Weg. Ihre Motive entspringen einem eigenwilligen, verschlossenen Gemüt, entfernen sich aber, je mehr sie in der Sprache einer unwissenden Volksmasse entwickelt werden, desto weiter von der Musikalität und nähern sich einer scheinbar banalen, in Wahrheit aber höchst geistvollen und kunstreich zum Sonett geschliffenen Sprechprosa. Indem das Feingefühl eines einzelnen sich in der rohen Sprache der Masse verkörpert, individualisiert

sich diese zu plastischen Gestalten. Aus der unförmigen Plebs tauchen denkende, räsonierende Köpfe auf, drohende, gewaltige Gebärden, grausame Witze, rührende Klagen.

Auf diesem Weg ist nun Cesare Pascarella noch weiter gegangen. Pascarella ist 1858 in Rom geboren: ein nachdenklicher, selbstquälerischer Mensch, durch zunehmende Schwerhörigkeit verdüstert, voll zarter Empfindsamkeit, eher leidend als feindselig zur Welt gestimmt. Was bei Belli Sarkasmus war, wird bei ihm zur reinen Situationskomik oder, je nachdem, zur Situationstragödie. Weniger reich an plastischen Gestalten als Belli, weniger rasch und ungleich in seinem Schaffen, ist er tiefer, innerlicher, seelisch beweglicher. Die Mundart, die er mit unerhörter Meisterschaft beherrscht, erlaubt es ihm, ohne die geringste Stilwidrigkeit dicht neben tiefe Schatten witzige Lichter zu setzen und durch drollige Komik hindurch die Schrecken der Verzweiflung blicken zu lassen. So läßt er in einer Kette von Sonetten Leute des niederen Volkes eine Episode aus den italienischen Freiheitskriegen erzählen und anhören (*Villa Gloria*), oder eine Eifersuchtsgeschichte mit blutigem Ausgang (*La Serenata*), oder gar die Entdeckung von Amerika (*La scoperta de l'America*). Seit vielen Jahren ist er daran, in ähnlicher Weise die Geschichte des alten Rom zu bearbeiten. Er hat nur wenig geschrieben, denn jede Silbe legt er auf die Goldwage und trägt seine Gedichte mit zögernder, sich nie genugtuender Gewissenhaftigkeit jahrelang in sich herum. Die Hast und Sudelei des heutigen Literatentums könnte an diesem Künstlerernst sich ein Beispiel nehmen.

Di Giacomo, den man den Romantiker, und Pascarella, den man den Klassiker der Mundart nennen könnte, haben durch ganz Italien hin ihre Nachahmer und Wetteiferer. In pisanischer Mundart und toskanischer Sprache dichtet

und erzählt der feinsinnige Renato Fucini (unter dem Pseudonym Neri Tanfucio), in Venedig Attilio Sarfatti, in Verona Berto Barbarani, in Mailand Ferdinando Fontana. In Neapel wäre noch Ferdinando Russo, in Rom Giggi Zanella und Trilussa zu nennen.

Der Verismus hat aber nicht nur die mitfühlende und beobachtende Versenkung in das Volksleben gefördert; er hat auch eine tätige, erzieherische, in gewissem Sinne politische Wirkung geübt und sich vom Sozialismus seine Motive geben lassen. Die veristische Muse wird revolutionär mit Ada Negri und pädagogisch mit Edmondo De Amicis. Beide sind Kinder des italienischen Nordens. Im Bereich von Mailand, Genua und Turin sorgen die stark entwickelte Industrie und der schärfere wirtschaftliche Kampf dafür, daß die sozialen Fragen sich zuspitzen und ernster empfunden werden als in dem beschaulichen, trotz seiner Großstädte ländlichen Süden.

Ada Negri ist als Tochter einer Arbeiterfamilie in Lodi bei Mailand geboren, im Februar 1870. Mit 18 Jahren kam sie als Volksschullehrerin in das Dorf Motta-Visconti. Mit 22, als ihr erster lyrischer Band erschien, *Fatalità*, 1892, war sie eine berühmte Dichterin. Mag sein, daß das Berühmtwerden ihr erleichtert wurde von der sozialistischen Presse und von der Neugier der Menschen. Ein junges Proletarierkind, das von Bildung und Luxus nicht verdorben, in Armut und Elend aufgewachsen, den Schrei seiner Schmerzen und Wünsche in die Welt wirft, das, dachte man, muß echte, ungeschminkte Dichtung geben. Naturalistisch wie man war, wollte man nämlich alles echt haben: Liebeslieder von Verliebten, Todesgesänge von richtigen Todeskandidaten, Trink-

lieder von schweren Alkoholikern und Revolutionspoesie von geborenen Proletariern. Von diesem Vorurteil mag Ada Negri, ohne es besonders darauf anzulegen, profitiert haben. War sie doch selbst einigermaßen davon umfangen. Wenigstens am Anfang mag für sie, das arme, unerfahrene Mädchen, die Dichtung weniger eine beschauliche Kunst gewesen sein als eine Tat, ein Wagnis und kühnes Unterfangen, vor dem sie eine Art Furcht haben mußte.

E quando il pianto dal mio cor trabocca,
Nel canto ardito e strano
Che mi freme nel petto e sulla bocca
Tutto l'anima getto a brano a brano.

Wenn mir die Tränen aus dem Herzen quellen:
In wilde Lieder dann,
Die in der Brust und auf den Lippen schauern,
Ergieß ich Well auf Well die ganze Seele.

Das Wort ergreifen und, was Tausende im Stillen dulden, in die Öffentlichkeit hinausrufen, ist für eine Arbeiterstochter etwas anderes als für einen Literaten. Darum tragen Ada Negris Verse die Farbe der Entschließung und sind von einem Gefühl des Kampfes und der Auflehnung durchflutet, das sie dramatisch und stürmisch macht und besonders ihren Rhythmus beflügelt.

Verso l'ignoto ti slancia, t'avventa;
Tutto disfido se in faccia mi venta
La libertà!

Freilich, sobald die Dichterin anfängt, über die eigene Courage nachzudenken und sie großartig zu finden, ist es aus mit der Poesie. Dann hat man nur Rhetorik, Prahlerei und Phrase noch.

O grasso mondo di borghesi astuti
Di calcoli nudrito e di polpette,
Mondo di milionari ben pasciuti
E di bimbe civette . . . . .
Va grasso mondo, va per l'aer perso
Di prostitute e di denari in traccia:
Io, con la frusta del bollente verso,
Ti sferzo in su la faccia.

So ist Ada Negris Lyrik derart gelagert, daß sie ihr dichterisches Leben eigentlich nur im Impetus, im Aufschwung zur Tathandlung hat. Um es aber auf diesem Weg zu etwas Großem zu bringen, hätte sie eine poetische Brandstifterin der Revolution werden müssen, hätte den Klassenhaß schüren, den Streik predigen, die Barrikade verherrlichen müssen; hätte sich all der besonderen Wechselfälle des wirtschaftlichen Kampfes, wie es deren zahlreiche und blutige in den neunziger Jahren in Mailand und in ganz Oberitalien gegeben hat, mit aufreizender Stimme bemächtigen müssen. Zur poetischen Pétroleuse aber hat der Mut dann doch gefehlt; und bald verriet sich als der wahre Inhalt ihres Wesens ein liebebedürftiges, schwärmerisches Mädchenherz, ein eigenwilliges Herzchen, das für die arbeitenden Klassen der Fabrik und des Feldes nur so lange schlägt, als diese, ähnlich wie sie selbst, dulden, hoffen und lieben. Der Kampf in seiner Wirklichkeit aber, als Streik oder Bürgerkrieg, macht sie schauern. Sobald es ernst wird, zeigt es sich, daß sie innerlich zur Klasse der Proletarier gar nicht gehört und kein Blut sehen kann.

Der ganze Pöbel, las ich, hat gemeutert:
auf Platz und Straßen staut die Menge drohend.
Der Schrei: Arbeit und Brot! ist ihre Waffe
und tausend Leiber ihre Barrikade.

Die Scheiben der Kaffees und reichen Häuser
zerbrochen, und man schließt Balkon und Tore.

Es ziehn Pratrouillen durch die Stadt, und Trauer
und Weinen ist gekommen für die Frauen.

Ein bleiches Bataillon Soldaten hat,
o Jammer! auf die Meuterer geschossen,
und schön und drohend stürzten die zu Boden
und liegen ungerächt im Staube nun.

Kinder und Hunger hatten sie; ein tiefer
Sinn der Gerechtigkeit trieb sie zum Aufruhr.
Sie fielen . . . Wie ins Herz getroffen, plötzlich
erhob ich mich, das Blut vom Schreck gerührt.

Wer hat die Schuld? rief ich mit lauter Stimme.
Und in der Meut'rer und der Söldner Namen,
im Namen der Gefallnen und der Mörder
verflucht ich etwas, das im Dunkel ist.

Es ist müßig, etwas zu verfluchen, das im Dunkel ist; und eine so erhabene weltrichterliche Pose ist nicht die Sprache des Menschen, dem die Dinge nahegehen. In der Tat ist Ada Negri viel mehr mit sich selbst als mit der Sache des Proletariats beschäftigt. Ihre Sehnsucht nach Liebe und Glück, ihr „wildes Heimweh nach Sonne" *una feroce nostalgia di sole*, ihre Mutter, die das Geld zur Ausbildung der Tochter aufbrachte, ihr Geliebter, ihre Jugend, ihre Hoffnungen, ihre Träume und Eindrücke von Landschaft und Natur, bald aber auch eine gewisse Selbstgefälligkeit und Literateneitelkeit stellen sich zwischen ihre Phantasie und ihren Tatendrang. Schon in der ersten Sammlung ihrer Gedichte zersplittert die Inspiration und kann nur vermittelst der Rhetorik im sozialistischen Gedankenkreis festgehalten werden. Die zweite Sammlung, *Tempeste*, 1896, zeigt mehr und mehr das zärtliche, unruhige Frauengemüt und andererseits die rednerische Anstrengung und literarische

Reminiszenzen. Als der dritte Band, *Maternità*, im Jahre 1904 erschien, war Ada Negri die Gattin eines wohlhabenden Mannes geworden. Die Mutterschaft ist nunmehr das Thema ihrer Kunst. In der Tat hat man es eher mit einem Thema zu tun, das mit Beredsamkeit abgehandelt wird, als mit einem Motiv, das sich lyrisch entwickelt. Als Mutter denkt Ada Negri an die vielen andern Mütter aller Gesellschaftsklassen, an Typen von Müttern: die Mutter des Verbrechers, die feine Dame, die nicht Mutter sein will, die Unglückliche, die ihr Kind tötet usw. Auch hier schwankt die Dichtung zwischen dem persönlichen Erlebnis und einer ins Allgemeine gehenden rednerischen Tendenz hin und her. In ihren letzten Sammlungen lyrischer Gedichte, *Dal Profondo*, 1910 und *Esilio*, 1914, wird der Mangel an Konzentration besonders sichtbar. Die Dichterin schlägt sich mit den tausend unerfüllbaren Wüschen eines in der Müßigkeit ruhelosen Gemütes, das sich gegen alles und nichts aufbäumt, im Leeren herum.

Confessa che la tua ribellione
non è che l'urlo della creatura
debole, che mancò la sua ventura
per non aver trovato il suo padrone.

Deine Empörung ist, gesteh es nur,
Nichts weiter als der Schrei des schwächlichen
Geschöpfes, dem sein Lebensglück nicht ward,
Weil es den Herren sich nicht finden konnt!

Wo aber kein fester Schwerpunkt ist, kann ein klarer, reiner Stil nicht gedeihen. Ada Negri hat die Geduld und wohl auch die Kraft nicht, das Auseinanderstrebende ihrer temperamentvollen Impulse zu zügeln, zu umklammern. Fast alle ihre Gedichte machen den Eindruck der Eilfertigkeit und einer gewissen Zerstreutheit. In der Hand eines tüchtigen Übersetzers können sie eher gewinnen als verlieren.

Wie viel diese Lieder zur Vertiefung und Verbreitung sozialer Gesinnung mitgewirkt haben, ist schwer zu sagen. Im allgemeinen sind lyrische Gedichte kein nachhaltiges Werkzeug der Erziehung. Man darf annehmen, daß die Prosa des Edmondo De Amicis hier sehr viel mehr geleistet hat.

Von allen Schriftstellern Italiens ist De Amicis der meist gelesene. Sein beliebtestes Buch, *Cuore*, erschienen 1886, ist im Laufe von 18 Jahren in 300000 Exemplaren verkauft und wohl in alle europäischen Sprachen übersetzt worden. Und doch ist De Amicis kein Dichter, weder Lyriker, Epiker noch Dramatiker. *Poligrafia*, Vielschreiberei, Über-Alles-Schreiberei hat man seine Kunst genannt. Wir werden sie besser verstehen, wenn wir sie in ihrem Wachstum betrachten.

De Amicis ist in Oneglia in Ligurien 1846 geboren, seine geistige Heimat aber ist Turin geworden, wo er die meiste Zeit seines Lebens zugebracht hat. Er ist 1908 gestorben. Mit zwanzig Jahren ungefähr begann er zu schreiben. Als praktischer Mensch mit klaren, offenen Augen schrieb er über das was ihn umgab: das militärische Leben. Er war nämlich seit 1865 Unterleutnant. In diesen ersten Skizzen des Soldatenlebens hat man schon den fertigen Meister der Kunst des Prosastils. Man höre gleich den Anfang . . .

Il reggimento camminava da poco più di un'ora. Malgrado quella polvere e quel caldo soffocante, i soldati erano ancora vispi ed allegri come al momento ch'eran partiti. Due file camminavano a destra e due a sinistra della strada, e dall'una all'altra parte era un continuo scoccare e incrociarsi e ricambiarsi di motti, di frizzi e di mille voci lepide e strane; e di tratto in tratto una gran risata e un batter clamoroso di mani, a cui seguiva sempre un: — Al posto, via in ordine! — che ristabiliva momentaneamente il silenzio e la

quiete. A tre, a quattro, a cinque voci assieme, si sentiva cantare qua l'allegro stornello toscano, là la patetica romanza meridionale, più lontano la canzone guerriera delle Alpi; ed altri smettere, ed altri cominciare, e mille accenti e dialetti svariati succedersi e mescolarsi. La marcia procedeva in tutto e per tutto a norma del regolamento; le file serrate, il passo franco, gli ufficiali al posto; tutto in ordine, tutto appuntino. Benone! E si andava, e si andava . . . . .

Welcher Reichtum an Einzelheiten, und wie sie alle zu einem anschaulichen, lebensvollen Bild sich aneinanderfügen. Man fragt sich, was diese einfache und vollendete Kunst der Schilderung in der Folgezeit noch zu gewinnen hat. In der Tat ist sie sich von Anfang bis zu Ende gleichgeblieben. Höchstens daß sie in der Reinheit des Sprachgebrauches, im *Uso toscano*, noch Fortschritte gemacht hat, was aber eher den Puristen und Grammatiker als den Kunstkritiker angeht. Die Seele des Stiles ist schon völlig entwickelt, mit anderen Worten, die Persönlichkeit des Schriftstellers fertig und klar. Es bedarf keiner sonderlichen Anstrengung, sie zu enträtseln. De Amicis ist die natürliche Güte selbst. Ohne Anstrengung, ohne Kampf, aus reinem, beinahe physischem Bedürfnis ist er gut und ist allen Menschen und Dingen gut, die es auch sind oder es zu sein scheinen. Es gibt keinen Schriftsteller von einer echteren, ungesuchteren Liebenswürdigkeit. Darum ist sein Stil so gesellig, so expansiv, so anmutig und selig in der Rede. Immer findet er das Wort, das versöhnt, vermittelt, verstehen und lieben macht und alle Feindseligkeiten zwischen den Mächten unseres Daseins entzaubert. Und all dies, ohne dem Leben sein wahres Gesicht zu nehmen. Er ist im Grunde kein Schönfärber. Wenn auch sein Optimismus sich manchmal täuschen läßt, so hat er doch seinerseits die Absicht nicht zu täuschen. Im Gegenteil, daß das Gute auch das Wahre sei, daß das Herz die eigent-

liche Form des Verstandes, Lieben und Sympathisieren die wahren Formen des Erkennens seien, das war die angeborene Gewißheit, die Religion seines Gemütes — und, wenn man will, auch die Grenze seines Denkens. Wer zwischen Herz und Hirn nicht scheiden kann, ist zum Denker nicht geboren; er ist vielmehr der berufene Erzieher. Alle gute Erziehung kann im Grunde ja nichts Besseres wollen als uns die Einheit unseres Willens mit unserem Verstande geben, unsere Erkenntnis zu einer wohltätigen, unsere Güte zu einer verständigen machen. Mit voller Klarheit hat De Amicis seine erzieherische Sendung erkannt. Er gehört zu den seltenen Schriftstellern, die sich über ihre Begabung nichts vormachen. „Ich war eigentlich", schreibt er, „zum Schulmeister geboren. Und zwar so sehr, daß es mir ins Blut fährt (*mi sento rimescolare*), wenn ich ein paar Bänke und ein Katheder in einem Zimmer sehe. Und nicht bloß zum Schulmeister. Ich spüre auch, daß ich gar zu gerne mit armen Menschen, mit Arbeitern zu tun gehabt hätte, und, wäre ich Amtmann in einem Dorf gewesen — die Leute hätten mir ein Denkmal gesetzt!" — Trotzdem ist er Schriftsteller geworden. „Kein großer bin ich freilich. Die großen Schriftsteller erwecken Bewunderung und Begeisterung; die anderen nur Liebe und Sympathie. Wohl, aber auch eine Sympathie ins Leben zu rufen, ist Grund genug, um ein Buch zu schreiben. Denn Sympathie ist eine Neigung des Herzens zum Wohlwollen, und wohlwollende Neigung ist zur Hälfte schon eine gute Handlung."

Man wird sich wundern, daß die ersten Versuche eines so menschenfreundlichen Schriftstellers gerade dem Soldatentum und Kriegswesen galten. Aber etwas anderes, als was der Gang seines Lebens ihm darbot und er selbst mit angesehen hatte, hat er nie vermocht zu behandeln. Die schöpferische Phantasie fehlt ihm. Er hatte Anno 66 bei Custozza mitgekämpft

und viel Unglück und Blut gesehen. Aber all dies wendet sich ihm in seinen Skizzen und Erzählungen der *Vita militare* auf erzieherische, bürgerliche, friedliche Werte. Das Pflichtbewußtsein des Soldaten, die Liebe des Gemeinen zum Offizier, die Hilfeleistung des Heeres bei der Choleraseuche des Jahres 1867, die Kameradschaft, der Humor, die Menschlichkeit, die unter dem Waffenrock steckt, die Ordnungsliebe und Vaterlandsliebe, in der sich Heer und Volk verbrüdern sollen, kurz alle liebenswerten und freundlichen Seiten des Dienstes werden uns nahegebracht. Eher als Erzählungen sind es Beispiele, aber mit der ganzen Anmut des Erzählers vorgebracht.

1871 verließ De Amicis den Heeresdienst, um ganz der Betätigung seiner schriftstellerischen Gabe zu leben. Da die künstlerischen Antriebe ihm aber nicht von innen kamen, so ging er ihnen, als der klügere, nach und begab sich auf Reisen, damit er etwas Schönes, Liebenswürdiges und Nützliches zu erzählen finde. In Spanien, Holland, Paris, London, in Marokko, in Konstantinopel und später gar in Südamerika ist er gewesen. Jede dieser Reisen gab ein Buch.

Es sind lehrreiche Unterhaltungsreisen, die er uns machen läßt, oder unterhaltende Reisen zur allgemeinen Bildung. Fröhliche Touristenstimmung, offener Blick für alles Neue und Sonderbare, jugendliche Bereitwilligkeit zur Bewunderung, Verehrung, Begeisterung für die fremden Dinge, zum Lachen wie zum Weinen. Wie ein braver Schüler hat er den guten Willen, Spanien noch viel spanischer und Holland noch holländischer zufinden, als sie sind. Seine Kritiker haben ihm nachgewiesen, daß er sich zuweilen vor dem unrechten Kunstdenkmal zu Tränen hat rühren lassen, daß er sich nach den Vorschriften eines veralteten Baedekers entzückt hat und daß er, wenn alle Rührung und Entzückung, von der er erzählt, ihn wirklich erfaßt hätte, an nervöser Er-

schöpfung hätte erliegen müssen. Aber wer möchte dem empfindsamen Cicerone den gutgemeinten Übereifer verargen?

Zurück von der weiten Welt, durchstreift er die noch weitere und buntere des Seelenlebens und der Gesellschaft und schreibt zwei Bände Charakterstudien über die Freundschaftsverhältnisse der Menschen (*Gli amici*). Seine Plauderei gewinnt an Gehalt der Lebensweisheit, ohne deshalb an Liebenswürdigkeit zu verlieren. Im Grund hat aber auch dieses feinsinnige Buch noch etwas Vagabundenhaftes und ist Ferienlektüre oder Zuckerbrot. Das gute tägliche Brot zu backen hat Edmondo erst in der Schule des Sozialismus gelernt. Wie für unseren Theobald Ziegler, ist auch für ihn die soziale Frage vor allem eine sittliche, wird also nicht in ihren besonderen, eigentümlichen Schwierigkeiten erfaßt, sondern in ihrer unmittelbar einleuchtenden und allgemeinen Menschlichkeit. Obgleich De Amicis in die Partei eintrat, so ist er in der Gesinnung doch nur so weit Sozialist gewesen als jeder anständige Mensch es sein sollte. Dies schien den Genossen freilich zu wenig.

Verständnis und Liebe wecken bei den höheren Klassen für die niederen, den Großen die Liebe einreden und den Kleinen den Haß ausreden, das war für ihn die einfache Lösung der Frage. Im Geiste dieser milden, mitteilsamen Verständigkeit und Warmherzigkeit hat er seine schönsten und reifsten Bücher geschrieben. *Cuore* (Herz) vermittelt mit wunderbarem Herzenstakt den kleinen Besuchern der Volksschule den Sinn für die sittlichen Anforderungen, die von Lehrern und Eltern an sie gestellt werden müssen, und diesen hiewiederum das liebende Verständnis für die Kleinen. De Amicis hat hier das Wunderbare geleistet, ein Buch für Knaben von neun bis dreizehn Jahren zu schreiben, das auch dem ausgewachsenen Menschen noch etwas bedeutet. —

Il romanzo d'un maestro schildert die Aufgaben, die Kämpfe und den Heroismus des Lehrerstandes auf dem Lande, *Sull'Oceano* das Elend und die wackere Arbeit der italienischen Auswanderer, die nach Südamerika gehen.

Die späteren Bücher, *La carrozza di tutti* (das Leben auf der Trambahn) nnd *L'idioma gentile* (die Erziehung zum guten Sprachgebrauch) sind weniger bedeutend; das will bei De Amicis nicht etwa heißen: weniger unterhaltsam oder schlechter geschrieben, aber weniger nützlich, erzieherisch weniger gehaltvoll.

Der Tod seines Sohnes und manch bittere Erfahrungen haben den freundlichen Mann nicht bitter, aber müde gemacht und haben seinen schönen Glauben, daß das Gute auch das Wahre sei, nicht zerstört, aber gelähmt. Aus seinen Erinnerungen (*Memorie*) klingt müde Trauer, die bei einem so heiteren, braven Menschen etwas Rührendes hat. — „Ja, was mich traurig macht, das ist meine eigene Erscheinung, wie ich mit 16 Jahren war. An jeder Straßenecke sehe ich sie vor mir, wie sie ausschreitet mit erhobener Stirn und flatternden Haaren, als ob am Ende jeder Straße ein goldener Thronsessel ihrer wartete. Und wenn ich sie dann sehe und nun weiß, wie sie den Kopf sich an der Wand einrennen wird, da möchte ich sie aufhalten und die rohe Wahrheit ihr ins Gesicht sagen. — Doch nein, wozu auch. Der große Denker, der gesagt hat: Die Verzweiflung ist noch einfältiger als die Hoffnung, hatte recht. Denn, wenn man lange darüber nachgedacht hat, so ist das Beste, was wir Alten mit den Jungen tun können, daß wir fortfahren, ihnen, wie es das Leben auch macht, schöne Dinge zu versprechen und sie zu täuschen."

Mag die Müdigkeit dem Alternden einreden, daß sein erzieherisches Lebenswerk nur Täuschung war, das Werk überdauert ihn. Das Beste, was er geleistet hat, die Ver-

breitung werktätiger sozialer Gesinnung, bleibt seinem Lande unverloren. Wenn Ada Negri mit ihrer lyrischen Auflehnung etwa das darstellt, was in der Politik der linke, revolutionäre Flügel des Sozialismus ist, so steht De Amicis mit seiner tüchtigen Prosa auf der rechten Seite als der Sprecher eines unpolitischen und gemäßigten Sozialismus, der, zu positiver Arbeit bereit, die Verständigung mit dem Bürgertum sucht.

5.

Vom Ästhetentum zum Futurismus — Pascoli, D'Annunzio, Marinetti.

Nach der starken Teilnahme, die der Verismus am wirtschaftlichen und politischen Leben aller Gesellschaftsklassen genommen hatte, ist in den letzten Jahren die italienische Dichtung wieder weltfremd, genauer gesagt, kulturfremd geworden. Zwei bedeutende Künstler und viele unbedeutenden auf ihren Spuren haben den Rückzug zur Beschaulichkeit angetreten: Giovanni Pascoli und Gabriele D'Annunzio. Der eine verschließt sich in den Vergnügungen des Herzens, der andere in denen der Sinne. Bei Pascoli löst sich alles in Zärtlichkeit, bei D'Annunzio in Wollust und Sinnenreiz auf. Beide sind ausgesprochen lyrische Temperamente und in ihrer persönlichen Art zu empfinden derart befangen, daß es ihnen trotz hervorragender dichterischer Begabung unmöglich ist, etwas Großes, Einheitliches hervorzubringen. Sie sind, wie die italienischen Kritiker sagen, fragmentarische Künstler. Ihre Kunstwerke haben kein Rückgrat oder, wie man früher gesagt hätte, keine Idee. Sie wuchern wie Schlingpflanzen oder Kraut, aber wachsen nicht wie die Bäume. Alles ist raffiniert und zierlich, Blüte und Duft, aber es fehlt die Wurzeltiefe und der Stamm. So wenig wie ihre Gedichte, haben sie selbst einen geistigen Entwicklungsgang im großen Sinn des Wortes durchgemacht. Pascoli ist vom Schicksal mißhandelt, D'Annunzio gehätschelt worden.

Giovanni Pascoli ist am 31. Dezember 1855 in San Mauro in der Romagna geboren als der Sohn eines Gutsverwalters des Fürsten Torlonia. Er hatte neun Geschwister, von denen die meisten frühe starben. Er war noch nicht zwölf Jahre alt, als sein Vater, man weiß nicht von wem, ermordet wurde. Das Jahr darauf starb die Mutter und die älteste Schwester. Das liebe, warme Nest der Heimat war zerstört, und sein ganzes Leben lang nagt dieser Jammer, das Heimweh an ihm. In der Schule der Patres Scolopii, bei denen Carducci sein Latein und Griechisch gelernt hatte, ist auch er den klassischen Studien und der Philologie zugeführt worden. Arm, verschuldet, planlos treibt er sich sieben Jahre lang an der Universität Bologna herum, gerät in allerlei Gesellschaft und gar unter die Anarchisten. Schließlich schreckt ihn die Gewalttätigkeit dieser Menschen ab, und vier Monate Untersuchungshaft bringen ihn zur Besinnung. Ein Anarchist der Bomben ist er nie gewesen, aber, etwa wie Tolstoi, ein Anarchist des Herzens. An Stelle der Pflicht, des Gesetzes und der Autorität gelten bei ihm die Liebe und die alles umschlingende Zärtlichkeit. Der Mensch soll nicht richten, nicht strafen, nur Liebe wecken und Gefühl für die schönen und hohen Dinge. Die Schule soll keine Anstalt sein, sondern eine Art Gottesdienst. Und der beste Priester dieses Kultes ist der begeisterte Dichter, das poetische Gemüt. Mit solchen Grundsätzen ist Pascoli erst Mittelschullehrer, dann Hochschullehrer an mehreren Universitäten und schließlich Carduccis Nachfolger in Bologna gewesen, wo er nach kurzer Lehrtätigkeit am 6. April 1912 gestorben ist. Man kann sich denken, daß ein Lehramt, das in so unmännlichem, so uncarducciſchem Geiste geübt wurde, nur Zufallserfolge, aber keine sicheren Ergebnisse bringen konnte. In einer Schule, die halb Erbauungsanstalt, halb Dichterakademie sein und bald zur Schwärmerei, bald zur humanistenhaften Sprachvirtuosität

anleiten wollte, konnte zwar die Persönlichkeit des Lehrers leuchten, aber etwas Ersprießliches nicht gelernt werden. Doch auch diese Persönlichkeit scheint nicht sonderlich gewirkt zu haben, denn Pascoli war schüchtern, zögernd, unentschlossen, süßlich, ein schlechter Redner und nichts weniger als frei von Eitelkeit. Aber rührend und wunderbar war es, wie er ganz in seinen alten Klassikern lebte. Er hat sich so in sie eingesponnen, daß er in ihrem Stil und in ihrer Sprache zu dichten verstand, die feinsten Wendungen ihres Geistes sich aneignete und eine Reihe lateinischer Idylle, Poeme und Oden verfaßte, die von einer holländischen Akademie reichlich prämiiert wurden.

Was ihn zu Homer, Platon, Virgil und Horaz hinzog, mag teils die Ferne vom heutigen Leben gewesen sein, teils auch das kindliche, naive, einfältige Aussehen, das für uns Spätgeborene, einer optischen Täuschung zufolge, jenes heroische Zeitalter der Menschheit zuweilen annimmt. Pascoli erfrischt sich an der Antike, genießt sie, spielt mit ihr und hat eine wunderbare Anmut, sie nachzuahmen, aber historisch ergründet er sie nicht. Halb Kind, halb Virtuos, naiv und preziös steht er zu ihr.

Sogar an dem mannhaftesten aller Dichter, an Dante, hat er sich versucht und hat drei Bände über die göttliche Komödie geschrieben: *Minerva oscura* 1898, *Sotto il velame* 1900, *La mirabile visione* 1903. Er selbst scheint diese Arbeiten für seine bedeutendsten wissenschaftlichen Leistungen gehalten zu haben, wobei er sich in einer argen Täuschung befand. Die wissenschaftliche Leistung ist ihm überhaupt versagt, weil er ein viel zu lyrischer, persönlicher Geist ist, um einen Gegenstand anders als einseitig, Pascoli-seitig anzuschauen. So entgeht ihm gerade das Wesentliche von Dantes Gedicht: die einfache Klarheit, die gesunde Selbstverständlichkeit, die

Massivität. Er meint, die Komödie müsse, wie er selbst, voller Subtilitäten, Zärtlichkeiten und Köstlichkeiten sein. Wie einen Irrgarten durchsucht er sie mit der Neugier des Unverständigen nach einem unaussprechlichen Geheimnis und mit der Feinfühligkeit des Verliebten nach seltsamen Kostbarkeiten.

Und so ist ihm die ganze Welt: ein Irrgarten von Geheimnis und eine Blumenwiese von Kostbarkeiten, eine große dunkle Allegorie und eine niedliche Kleinwelt. Und im Größten liegt das Kleinste, im Kleinsten das Unendliche beschlossen. Aber keine Stufenfolge, keine Ordnung führt vom einen zum andern. Traumhaft ist alles durcheinandergeschlungen. Niemand kommt der Wirklichkeit näher als der Träumende. Wer im Traum zu weinen weiß, hat die Vollendung erreicht.

> Chi piange in sogno, è giunto a ciò che vuole,
> è giunto alfine a tutto ciò che implora
> invano.
>
> Wer weint im Traum, hat seinen Wunsch erfüllt,
> und hat nun endlich sein vergeblich Schmachten
> gestillt.

Wollte man diese Weltanschauung wissenschaftlich verarbeiten, so käme wohl die miserabelste aller Philosophien heraus: der Illusionismus. In ihrer ahnungsvollen und schmerzensreichen Traumhaftigkeit aber ist sie tiefe Poesie, ist ein Urgrund, aus dem sich tausend Kunstwerke wie Blumen aus dem Moor erheben können.

Freilich muß eine gestaltende Kraft da sein, sie hervorzutreiben. Pascoli hat sein Leben lang gedichtet und eigentlich nichts anderes getan. Was hätte er mit dieser Weltanschau-

ung auch anderes tun sollen als dichten. Selbst wenn er Schulunterricht gibt oder ein Landhäuschen kauft und seine Schwestern zu sich nimmt und seinen Garten bebaut, oder wenn er Reden hält, so nimmt ihm all das die unwirkliche Farbe der Dichtung an. In der Jugend hat er in sich hineingedichtet, denn er war zu schüchtern, um in die Öffentlichkeit zu gehen. Mit 35 Jahren erst, 1890, gibt er ein dünnes Bändchen, neun Gedichte unter dem Blumentitel *Myricae* heraus. Dann, wie der Erfolg kommt, geht es Schlag auf Schlag. Neue, immer reichere Auflagen der *Myricae* folgen 1892, 1894 usw., dann weitere Sammlungen lyrischer Gedichte: *Poemi Conviviali*, *Primi Poemetti*, *Nuovi Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, *Odi ed inni*; daneben her, vereinzelt, die lateinischen Gedichte, die von demselben Geist wie die italienischen durchweht sind und wunderbare, noch wenig beachtete poetische Perlen bergen. Selbst jetzt, nach seinem Tode noch gehen, von der Schwester Maria Pascoli geleitet, die Veröffentlichungen weiter. Der Sterbende hatte das Gefühl, daß er nicht fertig war und viele Hunderte von Gedichten noch auf der Seele trug. „Und ich fürchte fort zu müssen und verzweiflungsvoll mich nach Euch zurückwenden zu müssen, um Euch zu sagen, was ich noch nicht gesagt habe, nämlich immer mein Alles und Ganzes noch."

Aber eben weil es immerfort in ihm dichtete und immer neue poetische Keime nachdrängten, blieb ihm zur Ausgestaltung der einzelnen die Zeit nicht. Es war ihm leichter, ein ganzes Buschwerk neuer Gedichte hervorzubringen, als ein einzelnes altes zur Vollendung gedeihen zu lassen. Er ist das Opfer seiner überstarken dichterischen Begabung geworden, niemals ihr Meister. Ähnliche Wünsche wie Hölderlins Gebet an die Parzen mögen diesem Besessenen, dem der Gott keine Ruhe ließ, durchs Herz gegangen sein.

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe!

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht.

Das göttliche Recht ist ihm nicht geworden; er hat es sich nicht zu nehmen vermocht. Kein einziges volles Meisterwerk hinterläßt er. Er hat die Entfernung, die Distance zu seiner eigenen Poesie nicht finden und deshalb sie nicht zum Stehen, zur Ruhe und Schönheit in ihr selbst bringen können.

Und doch ist in allem was er schreibt eine tiefe, unendlich zarte und innige Poesie, ein leiser Gesang aus Kinderherz. Italien hat keinen zweiten Dichter, der die Poesie der Kleinen, der Kinder, der Waisen, der Blümlein und Vögelein, der Käfer, Ameisen und Bienen, des Landhauses, des Gärtchens, der täglichen Geschäfte des Pflügens, Säens und Erntens, des Kochens, Backens, Waschens, kurz die Poesie des Unscheinbaren so innig, so groß empfunden hätte. *Un piccolo gran poeta* hat man ihn genannt. Nur einige wenige Proben. Die Worte der Mutter, der ihr Kind gestorben ist und die dem kleinen Toten die ersten Schuhe, die *scarpe d'avvio*, ins Grab gibt.

Sei morto: non vedi,
mio piccolo cieco!
ma mettile ai piedi,
ma portale teco,
ma diglielo a Dio,
che mamma ha filato
sei notti e sei di,
sudato, vegliato
per farti, oh! così!
le scarpe d'avvio.

Oder das Bild des ältesten Schwesterchens, das eine kindliche Mutter für die Kleinen ist.

Ninnava ai piccini la culla,
cuciva ai fratelli le fasce:
non sapeva, madre fanciulla,
come si nasce.

Nel cantuccio, zitta, da brava,
preparava cercine e telo
pei bimbi che mamma le andava
a prendere in cielo.

Die glückliche, stille Braut, der das Lachen des Himmels über die Seele weht:

Erano in fiore i lilla e l'ulivelle;
ella cuciva l'abito di sposa:

nè l'aria ancora aprìa bocci di stelle,
nè s'era chiusa foglia di mimosa;

quand 'ella rise: rise, o rondinelle
nere, improvvisa: ma con chi? di cosa?

rise, così, con li angioli; con quelle
nuvole d'oro, nuvole di rosa. —

Die Abendstimmung im Herbst.

Lungo la strada vedi su la siepe
ridere a mazzi le vermiglie bacche:
nei campi arati tornano al presepe
tarde le vacche.

Vien per la strada un povero che il lento
passo tra foglie stridule trascina:
nei campi intuona una fanciulla al vento:
Fiore di spina! . . . .

Um das Flüchtige, Unbemerkte, ins Unendliche sich Verlierende, den seelischen Hauch der unscheinbaren Dinge zu spüren, hat Pascoli eine Feinfühligkeit und Überreiztheit ohnegleichen. Eine kindliche Eindrucksfähigkeit und Frische des Empfindens vereinigt sich bei ihm mit greisenhafter, kränklicher Zimperlichkeit. Und das Kindliche ist mit dem Kindischen, das Primitive mit dem Raffinierten, das Dichterische mit dem Spielerischen, das Elementare mit dem Virtuosentum unauflöslich verfilzt. Fast in allen Gedichten, besonders in den größeren und in denen des Alters hat man diese Zwitterhaftigkeit, diese Mischung von Blütenduft und Verwesung. Auf die Dauer wird sie unerträglich. Je länger darum die Gedichte, desto schlimmer, und je kürzer sie sind, desto entzückender. Pascoli ist der Dichter der keimenden Lyrik, des *spunto lirico*. Seine Dichtung ist sozusagen unterirdisch, und in dem Maße, wie sie ans Tageslicht tritt, stirbt sie ab und wird Manier.

Die junge italienische Generation von heute verehrt in ihm den unfertigen Künstler, den Poeten der Zukunft, dessen Kunst von einem Nachfolger und Vollender erst zu verwirklichen wäre. Ich möchte ihn eher einen Überfertigen nennen, weil er immer durch ein Zuviel seine Kunst verderbt und die Enthaltsamkeit nicht kennt. Ich sehe auch nicht, wie die Bemühungen der Nachwelt einem helfen sollen, den der eigene Genius nicht erlöst hat. — —

Während der unglückliche Pascoli diese Erlösumg niemals hat finden können, ist sie seinem Freunde D'Annunzio so reichlich, so oft, so fortwährend zuteil geworden, daß es ihm und uns schließlich zu viel wurde. Er tut darum neuerdings sein Möglichstes, um bei den Musen in Ungnade zu kommen: macht Verse auf Altfranzösisch, schreibt auf Bestellung, dem Meter und Pfunde nach, liefert für Musiker, für Tänzerinnen und Lichtspiele — vorausgesetzt, daß man zahlt.

Denn, was er heute braucht, ist nicht mehr der reichlich genossene Kuß Apollos, sondern Geld, viel Geld und Ruhe vor den Gläubigern. Aus dieser Sachlage mag man ersehen, wie leicht ihm die geistigen Probleme bisher von der Hand gegangen sind.

Er ist in Pescara, zwischen den Abruzzen und dem adriatischen Meer geboren, 1864, und steht nunmehr in seinem fünfzigsten Jahr. Das Merkwürdige an seinem Leben ist das durchgehende Nebeneinander von unbedenklichem Genuß, luxuriöser Mondanität und unausgesetzter starker künstlerischer Arbeit. Ein ähnliches Doppeldasein, das ohne Bekehrung und ohne Zerrüttung, katastrophenlos auf den Gleisen des Sinnenglücks und des Seelenfriedens zugleich dahinrollt, sind wir sonst nur an den Menschen der italienischen Renaissance gewöhnt. Diese waren gedankenlos und kräftig genug, um eine doppelte Buchführung zu ertragen und Heiden und Christen zugleich zu sein. Ähnlich und doch anders mag es bei D'Annunzio liegen. Wenigstens gebärdet er sich gerne als renaissancemäßiger Übermensch. Sein Nervensystem aber dürfte doch wohl feiner und weniger unverwüstlich sein als das jener Fürsten und Künstler, die zwischen Blutvergießen und Schöngeisterei dahinschwelgten. Seine Orgien von Blut und Wollust feiert D'Annunzio schließlich doch nur im Geiste, wie überhaupt das wahre und wildere Libertinage in seiner Phantasie stattfindet, während die Annehmlichkeiten und sinnlichen Genüsse, mit denen diese Phantasie geheizt wird, kein verzehrender Brand, sondern ein vorsichtig genährtes und hygienisch behütetes Salonfeuer sind. In einer Leidenschaft, in einem Liebesabenteuer z. B. hat D'Annunzio noch nie, soviel man weiß, den Kopf verloren; denn alles, was zerstörend und gefährlich dabei werden könnte, wütet sich in seiner Einbildungskraft aus, wo nichts zu zerbrechen ist. So beruht bei ihm das oben gekennzeichnete Neben-

einander auf einer Art instinktiver Abmachung, die der Lebemann mit dem Künstler getroffen hat.

Es steckt darum in all seinen Werken etwas Erlebtes und durchaus Persönliches. Aber das Erlebnis ist uninteressant, weil es vorbereitet und, wenn auch nicht wissentlich geplant, so doch immer schon mit dem Auge auf die Kunst gehabt wurde. Es ist kalt und literarisch erlebt. Man wird an Arthur Schnitzlers Lustspiel „Literatur" erinnert, wo zwei schriftstellernde Wesen sich ineinander verlieben, beide mit der frostigen Absicht, sich aus ihrer sogenannten Leidenschaft einen gleichzeitig zu schreibenden Roman zurecht zu leben. In dieser Zauberkunst, aus Herzblut Tinte zu bereiten, ist D'Annunzio der unerreichte Meister. Er hat sich nicht dazu gemacht wie die Dichterlinge, denen nichts einfällt und die, was in der Kunst ihnen nicht gelingen will, mit dem „Erleben" probieren. Er ist dazu geboren.

Hat man dies eingesehen, so braucht man sich um die Erlebnisse und die Entwicklung der geistigen Persönlichkeit D'Annunzios nicht weiter zu kümmern. Denn es ist immer derselbe Parallelismus. D'Annunzio dichtet neben dem Leben her, nicht aus ihm heraus. Seine Kunst vertieft sich nicht, aber sie bereichert, verfeinert sich oder entartet in der Technik, in der stilistischen Meisterung. Daher versteht man ihre Wandlungen am leichtesten von außen her, indem man die Launen der literarischen Tagesmode verfolgt, mit denen es der Dichter jeweils zu halten pflegt. Im übrigen nimmt seine Kunst an dem natürlichen Entwicklungsgang des menschlichen Organismus teil, der den Höhepunkt der geistigen Leistungsfähigkeit in den dreißiger und vierziger Jahren unseres Lebens zu erreichen pflegt.

Ein Liebling der Natur und der Mode, viel eher als ein geistiger Kämpfer ist D'Annunzio. Zwei sehr begabte junge Kritiker, G. A. Borgese und A. Gargiulo, haben den Versuch

gemacht, in D'Annunzios künstlerischer Entwicklung ein eigenes Prinzip oder eine „Dialektik“ aufzuweisen, wie man, seit Hegel in Italien wieder Mode ist, zu sagen pflegt. Sie haben dabei manch neue, richtige Einzelheit entdeckt; aber die quälerischen Probleme und die fürcherlichen Tragödien, die sie in D'Annunzios Seelenleben vermuten, sind, glaube ich, ein frommer Wunsch ihrer Bewunderung. Es sei denn, daß man die Pausen zwischen Sinnenrausch und neuem Genuß, die bekannten Zustände der Müdigkeit, des Ekels, der Erschlaffung und Blasiertheit tragisch nehme. Das ist aber keineswegs die Meinung der genannten Kritiker. Vielmehr sehen sie das Problematische und Tragische darin, daß D'Annunzio sich wiederholt bemüht haben soll, ein anderer zu werden, als er ist, daß der Gewissensbiß oder wenigstens etwas ähnliches: Überdruß und Ekel nicht am Genuß, sondern an sich selbst und seiner Kunst, ihn zu immer höheren Schöpfungen und Stilarten getrieben haben soll. Wie es sich damit verhält, kann nur die Geschichte dieser Kunst uns lehren.

Sehr jung, mit 15 Jahren, begann D'Annunzio lyrische Gedichte zu veröffentlichen: *Primo Vere*, 1879, *In Memoriam*, 1880, *Canto novo*, 1882, *Terra vergine*, 1884. Damals waren Carducci, Stecchetti, Zola und Verga Mode. D'Annunzio ahmte sie alle nach. Aber von jedem nahm er nur die Manier, nicht den Geist; von Carducci nicht die heldenhafte Gesinnung, sondern das Versmaß und die Phraseologie, von Verga nicht die Warmherzigkeit und Ergebenheit, sondern die sinnlichen Gestalten und die Leidenschaftlichkeit südländischer Bauern und Mädchen, kurz den Stoff, von Zola nicht die soziologische Gedankenwelt, sondern die Brutalität in der Wiedergabe des Materiellen. Was ihn zum Leben der Armen und des Landvolks hinzog, war nicht Mitleid, sondern Neugier für ihre tierischen Instinkte, Freude am Geruch ihres Fleisches, am Duft der Erde und der Ställe,

den Farben des Himmels und des Meeres, dem Geschmack der Früchte. Alles wird ihm zu leiblichem Vergnügen. Was er zum Ausdruck bringt, ist das Erwachen seiner Sinne und seiner Sexualität. Der Rest sind literarische Erinnerungen. Kurze Gedichte gelingen schon dem 18jährigen in vollendeter Schönheit. Sobald er sich seiner Natur hingibt und ganz im Auge, im Ohr, im Tastsinn und im Geruche lebt, schwingen all diese Empfindungen bis zum Sinnenrausch und bis zur Fieberhaftigkeit in ihm. Dann findet er die Worte und die Rhythmen, die plastische, malerische, musikalische, duftende Bilder erwecken und in einer dionysischen Stimmung zusammenfließen. Der Rausch kann so tief und erhaben werden, daß er wie ein schweres, unerträgliches Glück, wie eine dumpfe, unendliche Seligkeit der Materie das Weltall erfüllt und sättigt. Nicht den Frieden des Universums — diesen hat D'Annunzio niemals empfunden, weil in der Sinnlichkeit kein Friede ist — aber die Sattheit und den schwülen Schlummer, in dem die Natur zu neuen Begierden sich von vergangenen Wehen und Genüssen ausruht, das hat er in unvergeßlichen Versen gesungen.

O falce di luna calante
che brilli su l'acque deserte,
O falce d'argento, qual mèsse di sogni
ondeggia a'l tuo mite chiarore qua giù!

Aneliti brevi di foglie
di fiori di flutti da 'l bosco
esalano a'l mare: non canto non grido
non suono pe'l vasto silenzio va.

Oppresso d'amor, di piacere,
il popol de 'vivi s'addorme . . .
O falce calante, qual mèsse di sogni
Ondeggia a'l tuo mite chiarore qua giù.

O Sichel des schwindenden Mondes
Auf einsamen Wassern schimmernd,
O silberne du, welche Ernte von Träumen
Wiegt sich hinieden in deinem milden Licht.

Es atmen und zittern die Blätter
Die Blüten die Wogen und schwellen
Vom Walde zum Meer hin: kein Schrei, kein Singen,
Kein Ton durch die weite und schweigende Nacht.

Ermattet von Liebe und Freuden
Entschlummern die Kinder des Lebens . . .
O Sichel des Monds, welche Ernte von Träumen
Wiegt sich hienieden in deinem milden Licht.

Es ist das alte romantische Thema der Mondnacht, aber wie hat der Genius dieses Jünglings es umgestaltet! Bei den Romantikern war es die Sehnsucht der Seele; hier ist es die Sattheit des Leibes geworden. Und doch ist nichts Gemeines daran, denn im Adel der Sprache und der Rhythmen, in der klaren Einfalt der Bilder reinigt sich das Materialistische, im Refrain beruhigt sich die gärende Triebwelt. Über ihr, wie ein Sinnbild des Todes, aber ohne Schrecken und ohne Drohung, als etwas völlig Natürliches, Sanftes und Gegenwärtiges schwebt die Mondsichel.

Diese ersten Gesänge haben den Reiz und die Jugendschönheit einer gesunden, kräftigen, saftigen Sinnlichkeit, und haben doch schon etwas Männliches in der Sicherheit und Sparsamkeit der Tönung. Wie weiß er die Gluthitze am sandigen Meeresstrand zu malen!

Stagna l'azzurra caldura: stendonsi
incendïate da 'l sole, a perdita
di vista, le sabbie; deserto,
triste, metallico bolle il mare.

Um dieselbe Zeit etwa, mit 18 bis 20 Jahren, schrieb er Prosanovellen: in einer einfachen, nüchternen, edeln, sachlichen, geradezu keuschen Sprache die widerlichsten, gemeinsten, gräßlichsten Gegenstände. Er hat sie später unter dem Titel *Novelle della Pescara* vereinigt. Da findet man Beschreibungen von Buckligen, Aussätzigen, Epileptikern, von Geschwüren, die ein Seemann dem andern mit stumpfem Messer ausschneidet, von Notzucht, Abort, Metzeleien, religiöser Wut, Fetischismus, Betrunkenheit usw. Einige dieser Novellen sind beinahe Satz für Satz nach Guy de Maupassant gearbeitet. Nur daß D'Annunzio alle Seele, die der französische Erzähler hineingelegt hatte, in eine grausam neugierige, kalte Betrachtung der äußeren Erscheinungen umstilisiert und sich, trotz sklavischer Anlehnung an den Stoff, mit voller Meisterschaft auf der Höhe seiner Prosakunst bewegt.

D'Annunzio hat ungemein viel und allerlei gelesen. Die Liste seiner Quellen, die man aufzustellen im Begriff ist, schwillt ins Unwahrscheinliche. Aber alles Geistige, das er aufnimmt, materialisiert sich in der sinnlichen Grundrichtung seiner mächtigen Phantasie. Er braucht nicht lange zu verarbeiten, denn mit achtzehn Jahren ist seine Weltanschauung fertig: der reine, radikale Sensualismus, der je nach der herrschenden Mode sich verkleiden, frisieren läßt, aber im Kern sich gleich bleibt und einen Magen hat, der schlechthin alles verdaut. In der Mode des Verismus kleidete diese sensualistische Kunst sich einfach, nüchtern, natürlich, oder ging, was ihr am besten stand, in klassischer Nacktheit.

1881 kam D'Annunzio nach Rom, lernte die Großstadt, den Luxus, die Eleganz und das Laster kennen. Damals war das Quattrocento Mode und überhaupt der kunstgeschichtliche Geschmack: und flugs bebändert sich seine Kunst mit allerhand archaischen Köstlichkeiten, mit niedlichen Arabesken

und großartigen Barockschnörkeln. Madrigale und Stanzen nach der Art des Polizian und Lorenzo des Prächtigen, poetische Aquarelle, Pastelle und Ölgemälde im Stil der Früh- und Spätrenaissance findet man nun in seiner Lyrik: *Intermezzo, Isotteo, Chimera, Elegie romane.* Ein verführerischer Duft von Preziosität steigt aus diesen Liedern, aber auch schon die ersten Anwandlungen von Müdigkeit und Blasiertheit werden sichtbar. Dem frühzeitig übersättigten und erschöpften Lebemann entspricht keine klassische und einfache, sondern besser eine gezierte und geschminkte Kunst. Verse voll süßer, eleganter, nachlässiger, lächelnder Müdigkeit gelingen nun dem hochbegabten Dichter. Aber er lernt dabei auch die gefährliche Kunst, seine innere Leere mit Worten zu verkleiden. Man höre den falschen und doch so reizend zubereiteten, archaischen Liebesseufzer:

O Madonna Isaotta, è dùra cosa
ir le beltà non viste imaginando.
A voi conviene omai d'esser pietosa
poiche da tempo invan prego e dimando.
La bocca picciolella ed aulorosa
la gola fresca e bianca infine quando
concederete al bacio desiato?
Madonna Isaotta, il sole è nato
vermiglio in cima a'l bel colle d'Orlando.

Schon ist der geniale Dichter auf dem Weg zum Virtuosen.

Alle römischen Eindrücke, alle Genüsse, die unedeln und edeln seiner Sinnlichkeit und die schleichende Erschöpfung und Aushöhlung des Menschen erzählt sein großer Roman *Piacere* (Lust) 1889. Es ist die psychophysische Geschichte eines feinnervigen Ästheten, der, willenlos seinen Sensationen preisgegeben, zwischen Hetären und Aristokratinnen lebt, von Begierde zu Genuß taumelt und im Genuß verschmachtet

nach Begierde. Dazwischen rauschen und glänzen die Gärten, Villen, Paläste, Kuppeln und Springbrunnen von Rom.

Nun kam, im richtigen Augenblick für D'Annunzio, der müde war von Schönheit und Kunstkultur, die russische Mode: Tolstoi und Dostojewski. Es kam das Bedürfnis nach Güte, Mitleid, Verzeihung. Zwei Romane entstehen unter diesem Einfluß: *Giovanni Episcopo* und *L'Innocente*, 1892. Aber die Güte verwandelt sich in D'Annunzios Händen zu Schwachheit, Kränklichkeit, Weinkrämpfen und ähnlichen nervösen Zuständen seiner Helden und Heldinnen, das Mitleid zu sinnlicher Neugier in seiner Darstellung, und die christlichen Gedanken zu sinnlosem, hilflos sich wiederholendem Gestammel. Besonders in den Gedichten jener Zeit (*Poema Paradisiaco*) hat man eine Sprache, die mit Zittern und Stammeln, mit Pausen und Gedankenschwäche eine nicht vorhandene Herzlichkeit vortäuscht. Die Gerührheit, die nicht im Herzen wohnt, läßt der Dichter sich in die Zunge fahren.

Aspettami, ti prego! Io dissi, è vero,
dissi: — Domani tornerò, domani
vi rivedrò. — E siamo ancor lontani.
Ma aspettami, Anna, aspettami. Dispero

io forse? Credi tu ch' io sia perduto?
Ma non vedi, non vedi tu che io sogno
la mia casa? Non vedi tu che io sogno
i tuoi rosai? Quando sarò venuto,

oh allora . . . Aspettami, Anna. E dille, dille
che m'aspetti. Vedrai che questa volta
non rimarrà delusa. Questa volta,
che per la luce de le sue pupille

tenere, io non avrò promesso in vano.

Auf die russische Mode der Barmherzigkeit folgte die mitleidfeindliche Herrenmoral Nietzsches und das Über-

menschentum. Gleich warf D'Annunzio sich auch in diese Extravaganz, ja er fand, nicht mit Unrecht, daß er Nietzschianer war schon vor Nietzsche und ohne es zu wissen. Aber er war es nur insofern, als Nietzschianismus gleichbedeutend ist mit Amoralismus, Ästhetismus und Sensualismus. Der Roman *Trionfo della morte*, der 1894 veröffentlicht, aber zu verschiedenen Zeiten und mit starken Unterbrechungen geschrieben wurde, zeigt nur erst die Anfänge von Nietzsches Einfluß und zeigt daneben Anlehnungen an Richard Wagners Tristan. Im Grunde ist er aber nur eine Variation von *Piacere*, mit dem Unterschied, daß der Held, der willenlose Ästhet, nachdem er bis zum Überdruß die Wollust genossen hat, in den Tod geht und seine Geliebte mit sich reißt. Nicht einmal der Gedanke des Selbstmords entspringt einem Willensentschluß oder einer Idee. Wie physischer Zwang kommt er über den ausgemergelten Lüstling, den die Lebensfreude verläßt „wie die Wärme einen Leichnam". Erst im nächsten Roman *Le Vergine delle Roccie*, 1896, kommt die Nietzsche-Mode zum Durchbruch und offenbart sich die Unfähigkeit des Künstlers, sich der Gedankenwelt des Philosophen zu bemächtigen. Leeres Gefasel, wörtliche Wiederholungen aus Zarathustra, eine blecherne Tiefe wechselt mit schönen Beschreibungen von Landschaften, Fontänen, Körperstellungen.

Man sollte denken, daß nach all diesen Umkleidungen und neuen Verkörperungen seiner unersättlichen Seele der Dichter erschöpft oder wenigstens befriedigt sei. Aber, so wenig wie das immer zärtliche Herz Pascolis, kann die immer empfängliche Sinnlichkeit D'Annunzios sich stillen in der Kunst. Das Kunstwerk, und wäre es das gelungenste, kann ihn nicht erlösen, weil nie der ganze Mensch, nie die Persönlichkeit und ihr Geist, sondern immer nur das Animal darin aufgeht und der müßig bleibende Geist sich wieder und wieder

eine neue Tierheit erzeugt, die poetisch dargestellt sein will. So ist für D'Annunzio Dichten und Weiterdichten ein natürlicher Zwang, wie Essen und Trinken. Man darf darum seine fortgesetzte Kunstübung nicht ohne weiteres als geistige Arbeitsleistung und noch weniger als einen Ringkampf, sondern oft nur als Spiel oder gar als literarisches Laster auffassen oder, wenn man praktisch denken will, als Handwerk und Erwerbstätigkeit. Dabei entsteht, wie es der Tag bringt, Schönes und Häßliches, Gelungenes und Mißratenes ohne Wahl und Unterschied. Die Geschäftsreklame, auf die sich D'Annunzio vorzüglich versteht, verwirrt das Publikum und erschwert die Sichtung des Gediegenen vom Flittergold. Sein Selbstbewußtsein, von jahrelangen Erfolgen geschwellt, verwirrt andererseits auch ihn, so daß er bald als ein übermenschlicher Verächter und doch wieder als der servilste Liebediener des Geschmacks der Masse sich gibt. Der Virtuos, der, wie wir sahen, mit dem Genie sich paarte, entartet mehr und mehr zum Charlatan. Aber es hat noch lange gedauert, bis diese schlechte Gesellschaft das Genie D'Annunzios erdrosselte. Ja wir sind heute nicht sicher, daß es völlig tot ist. Es scheint, daß auch in seiner neuesten Tragödie *Il Ferro*, die ich nur auszugsweise kenne, einige Poesie flackert.

Vielleicht sind es nur geschäftliche Gründe gewesen, die ihn Ende der neunziger Jahre dazu führten, sich auf der Bühne zu versuchen. Jedenfalls hat seine phantastische, exaltierte, pathetische Wollust, obgleich man sie in Italien die tragische zu nennen pflegt, im Grunde nichts Tragisches und nichts Komisches. Der Humor ist D'Annunzio völlig versagt und ebenso diejenige Tragik, die erhebt, indem sie zerschmettert. Der sinnliche Künstler bedarf der Einsamkeit, des Traumes, fast möchte ich sagen der Enthaltsamkeit, um seine Phantasien zu treiben; und der sinnliche Held, derjenige

wenigstens, der wie D'Annunzios Menschen Opfer und Spielball seines Gelüstens ist, kann wohl zum Lustmörder werden, aber als geselliges Wesen sich nicht entfalten. Das hat D'Annunzios Genius geahnt. Sein erstes kleines Drama, *Sogno di un mattino di primavera*, ist eine Traumdichtung. Das nächste, die Tragödie *La Città morta*, ist es im Grunde auch, ist ein Incubus von Goldhunger, Wollust, Inzest und entladet sich im Mord. Die dramatische Ausführung wurde nachträglich, nachdem das Motiv in dem Roman *Fuoco* 1898 schon skizziert war, hinzugefügt. Die nächsten Tragödien: *La Gioconda* 1899, *La Gloria* 1899, *Francesca da Rimini* 1902, *La fiaccola sotto il moggio* 1905, *Più che l'amore* 1907, *La Nave* 1908, *Fedra* 1909, zeigen wie der Dichter das Dramatische mehr und mehr im Spektakel, im Schauereffekt, in der Überraschung, in der Schaustellung, im Bühnenbild und in der Maschinerie findet und den Weg zum Melodrama, Tanzdrama und Lichtspiel einschlägt, den er in seinem *San Sebastiano*, in der *Parisina*, *Pisanella* und *Cabiria* bis ans Ende durchlaufen hat. Was diese Arbeiten an Schönheit und lebendiger Poesie enthalten, ist der lyrische Klang der Sprache. Am reichsten und vollsten tönt er in der Hirtentragödie *La figlia di Iorio*, 1904. Denn in diesen Hirten aus dem Heimatland des Dichters ist, wie in ihm selbst, die Liebe, die Religion, der Familiensinn, die Sittlichkeit, das Wollen und Denken so primitiv und instinkthaft, daß es als dunkler sinnlicher Drang erscheint, sich nicht zergliedert und ausspricht, sondern in Riten, in Sprüchen, in Mimik und Gebärden, in Gesang und Zauber wie etwas Prähistorisches sich aushaucht und den Naturzustand kaum verläßt. Der Dichter braucht nicht hinabzusteigen noch sich einzufühlen in diese Instinktmenschen, denn er ist sowieso einer der ihrigen. Und doch steht der Ästhet und Nietzscheschüler so fern und noch ferner von diesen Hirten, als der humanistisch gebildete Tasso oder Guarino

von den ihren standen. Darum muß er sie stilisieren und in die Höhe treiben, ähnlich wie es die Pastoraldichtung der Renaissance getan hatte. Wie die Hirten im *Aminta* oder im *Pastor fido* eine Verschmelzung von Naturmensch und humanistischem Höfling darstellen, so sind die Menschen der *Figlia di Iorio* Volkskinder und Ästheten, Tiermenschen und Übermenschen zugleich. Die Heldin, Mila, eine Art Kameliendame des Gebirges, ist Dirne und Jungfrau, männerfressende Zauberin und sich selbst aufopfernde Unschuld in einer Person, kurz eine menschliche Unmöglichkeit, aber eben darum eine reine Ausgeburt der Phantasie, ein illusionistisches Gebilde, das der Dichter mit aller Verführung und Schönheit seiner Kunst geschmückt hat. Nur fehlt, und darin liegt die Schwäche und Plattheit dieser Dichtung, das Bewußtsein und das Gefühl für die erreichte Ferne vom Leben. Kein skeptisches Lächeln, keine elegische Wehmut, kein Herzenston des Heimwehs verrät, daß wir in einem poetischen Jenseits uns bewegen, daß alles nur Trug und Schein ist. — Die Künstler der italienischen Renaissance waren voll dieses Gefühls der Entfernung von der Wirklichkeit. Sie standen über ihren Werken und konnten ihnen die plastische Rundung geben. D'Annunzio aber ist wie Pascoli das Opfer und nicht der Meister seiner Kunst. Ein großer poetischer Tor ist er, der sich in seinen eigenen Träumen verstrickt, das Leben vom Bild, die Phrase von der Wirklichkeit nicht mehr unterscheidet. Bei aller Begabung zum Stil ist ihm selbst in der *Figlia di Iorio* die Stilisierung nur stückweise geglückt. Wenn die sterbende Heldin vor dem Scheiterhaufen ausruft: *La fiamma è bella, la fiamma è bella!*, so weiß man nicht mehr, ob sie für ihren Aligi oder der ästhetischen Pyromanie ihres Dichters zuliebe in den Tod geht.

Ähnlich wie das Drama hat nun auch die Lyrik D'Annunzios etwa seit 1900 mehr und mehr den Weg ins Dekorative

eingeschlagen. Die zwei Bände seiner *Laudi*, 1903 und 1904, sind endlose Schlinggewächse und Arabesken. Prachtvolle Stücke wie „der Tod des Hirsches“ (*La morte del cervo*) oder „der Schlauch“ (*L'otre*) finden sich da neben langweiligem, wenn auch noch so wohltönendem Gefasel. Man muß solche Dinge wie einen persischen Teppich betrachten und nichts anderes daran suchen als das reine Vergnügen aller fünf Sinne. —

Wo ist in dieser Entwicklung, die wir nur skizzieren konnten und die vom Dichter zum Virtuosen, zum Dekorateur, zum Handwerker, zur Charlatanerie geführt hat, eine nennenswerte Spur von geistigem Ringen? Es ist immer dasselbe urwüchsige Naturgenie, das in der Berührung mit der Kulturwelt sich verfeinert, rednerisch, berechnend, falsch und hohl wird, durch zeitweilige Rückkehr zu seinem Naturboden aber auch ganz von selbst wieder echt werden kann. Leider hat D'Annunzio zu dieser heilsamen Rückkehr wenig Neigung. Es steckt kein Jean Jacques Rousseau in ihm. Vielmehr fühlt er sich, wie ein Neger, der Kultur geleckt hat, nirgends wohler als in einem luxuriösen und herrschaftlichen Milieu. Und mit dieser Neigung des Menschen ist sein künstlerischer Genius einverstanden. Mit unsinniger Gier stürzt er sich auf alle Erfindungen und Künsteleien des großstädtischen Literatentums, und der infamste Fusel von Hyperkultur ist ihm noch gut genug, um sich damit zu berauschen und zu vergiften. Dieser große schöpferische Genius hat keinen wählerischen Geschmack. Er steht zu der Wirklichkeit des modernen Lebens in einem ähnlichen Verhältnis wie der Wiesenschmetterling zur Gasflamme. Er buhlt mit ihr, umflattert sie und versengt sich die Flügel daran, ohne durch Schaden klug zu werden. Eine gedeihliche Teilnahme und gesunde Mitarbeiterschaft des Dichters an den Lebensfragen seines Volkes und seiner Zeit scheint ihm versagt zu sein.

Man darf sich durch die vaterländischen Dichtungen D'Annunzios, die *Canzone di Garibaldi*, die *Odi navali* und andere Ergüsse seines Imperialismus nicht irremachen lassen. Das Vaterland ist hier nur Vorwand für rednerische Großtuerei und phantastische Berauschung an Krieg und Blutbädern. Wie bei Pascoli hat man auch bei ihm die tiefste, heilloseste Entfremdung zwischen Dichtung und Wirklichkeit oder, was im Grunde dasselbe ist, Vermischung, Verwirrung der Wirklichkeit mit der Dichtung. Es ist nicht mehr *l'art pour l'art*, sondern *la vie pour l'art*, eine Kunst, die alles verschlingt, aber weder satt noch stark davon wird.

Diese Entfremdung von Kunst und Leben, genauer gesagt, diese Auflösung des Wirklichkeitsbewußtseins im Künstlertraum, sind gegenwärtig die Futuristen im Begriff zum äußersten zu bringen und ad absurdum zu führen. Darin liegt, wenn ich mich nicht täusche, die Aufgabe, die Daseinsberechtigung und der Ernst dieser Spaßvögel. Sie sind die Übertreibung, d. h. die Fortsetzung und das Ende des Pascolianismus und D'Annunzianismus.

Die italienischen Futuristen haben ihre Vorläufer auch in Frankreich und England und schließlich überall, wo das Ästhetentum gehaust hat, also vorzugsweise in der Großstadtkunst. Vor allem aber knüpfen sie, ob sie es Wort haben wollen oder nicht, an die Geistesart Pascolis und D'Annunzios an. Ihr Führer ist ein junger, sehr reicher Mailänder, F. T. Marinetti, der besser Französisch als Italienisch kann. Sie haben nämlich einen Führer, einen Impresario oder Häuptling. Sie würden sich schämen, nur Dichter zu sein und die Kunst um ihrer selbst willen zu pflegen, und würden uns vermutlich auslachen, wenn wir mit ernstgemeinter litera-

rischer Kritik an ihre Dichtungen herantreten wollten. Vor allem schreiben sie nicht bloß Verse und Prosa. Es gibt auch futuristische Malerei, Plastik und Musik. Vor der Baukunst machen sie Halt. Vielleicht, weil um das physikalische Gesetz des Schwergewichtes nicht herumzukommen ist, weil dieses nicht mit sich spielen läßt. Denn Spielerei ist die Seele ihrer Bewegung. Pascoli hatte nur mit den Regungen des Herzens, D'Annunzio nur mit denen der Sinne in Worten und Versen gespielt. Die Futuristen spielen mit allem und nicht nur in Worten. Was vorher nur Kunststil war, erweitern sie zum Lebensstil. Ja, sie spielen mit der furchtbarsten Wirklichkeit des Lebens, mit dem Schmerz. „Man darf", heißt es in einer ihrer letzten Kundgebungen, „im Dunkel des Schmerzes nicht stecken bleiben, sondern muß mit einem kühnen Sprung durch dieses hindurch, um zu dem Licht des großen Lachens zu gelangen." Wie macht man das? „Man verwandle die Krankenhäuser durch ergötzliche Fünfuhrtees, Tingeltangel und Clowns in Orte der Lust und der angenehmen Unterhaltung. Die Kranken selbst sollen in komischen Verkleidungen erscheinen und sich wie Schauspieler anmalen, damit sich einer über den andern amüsiere. — Begräbnisse werden in Maskenzüge umgewandelt; voran schreitet ein Humorist, der das ganze Groteske des Schmerzes gehörig auszubeuten und lächerlich zu machen weiß. — Gut wäre es auch, wenn die Kirchhöfe modernisiert und behaglicher eingerichtet würden: es müßte dort Trinkstuben, Bars, Rollschuhbahnen, russische Schaukeln, türkische Bäder, Sportplätze u. a. geben. Bei Tag wären auf den Friedhöfen Trinkgelage zu veranstalten, bei Nacht aber Maskenbälle." — „Kurz, gegen den Schmerz nehme man immer eine Dosis Gegenschmerz. Dieser besteht zunächst darin, daß man lacht, wenn man einen andern weinen sieht, wie wir ja auch lachen, wenn wir jemand ausgleiten und umfallen sehen."

Diese traurige Narrheit hat auf allen möglichen Gebieten ihre reformatorischen Vorschläge gemacht. Das musikalische Orchester wird mit Geräuschinstrumenten bereichert, die den Regen, das Automobil, den Eisenbahnzug, den Fabriklärm nachahmen und *rombatore*, *gorgogliatore, fischiatore, scrosciatore* usw. heißen. Was in der Malerei vor sich geht, haben wir alle mit Schaudern und Achselzucken gesehen. Wer sich von der futuristischen Dichtung einen Begriff zu machen die Geduld hat, der kaufe um zwei Lire den Sammelband *I poeti futuristi*, der in Mailand 1912 veröffentlicht und sofort in vielen tausend Exemplaren verkauft wurde. Vorne steht ein manifesto tecnico, ein Dichtrezept mit folgenden Regeln: „Der Satzbau muß zerstört werden, die Hauptwörter sind willkürlich, wie sie gerade auftauchen, anzuordnen. Das Zeitwort ist im Infinitiv zu gebrauchen, denn nur dieser vermittelt den Sinn der Kontinuität des Lebens. Die Interpunktion ist abzuschaffen und durch mathematische Zeichen zu ersetzen. — Der Stil soll bildhaft sein und enge Netze von Vergleichen in das geheimnisvolle Meer der Erscheinungen werfen" usw. Ein Stück Schlachtschilderung nimmt sich z. B. folgendermaßen aus: „Geklingel Tornister Gewehre Kanonen Eisenwerk Atmosphäre = Blei + Lava + 300 Gestänke + 50 Düfte." Aber die Futuristen nehmen ihre eigenen Lehren nicht ernst, denn der Ernst ist eben das Entmannende, Schwächende, Unlebendige. Darum hält Marinetti das ernste Volk der Deutschen für eine inferiore Rasse, obgleich er in Berlin Querköpfe genug gefunden hat, die ihm zujauchzten.

Liest man nun einige Gedichte der futuristischen Blütenlese, so sieht man, daß hier sehr viel kälter gegessen als gekocht wurde. Immerhin ist diese Kunst noch hinlänglich kraus und wild. Mag sein, daß sie mit der Zeit einige Eroberungen macht, neue Gebiete der Phantasie erschließt und neue

Ausdrucksformen vorbereitet. Aber es wäre, selbst einer so anmaßend auftretenden Erscheinung gegenüber, anmaßend, wenn man ihre Fruchtbarkeit oder Belanglosigkeit schon heute voraussagen wollte.

Zu welchem Zweck nun aber das gequälte, humorlose Spiel mit allem? Zur Übung, antwortet der Futurist, zur Kräftigung und Stählung. Italien soll durch die futuristische Massage ganz Knochen und Muskel werden. Seine Kunstwerke und Museen soll es verkaufen und Kanonen, Flugzeuge, Panzerschiffe, Luftkreuzer dafür anschaffen. Venedig soll in die Luft gesprengt, Rom von Ruinen und allen Überresten seiner Vergangenheit gereinigt werden. Platz für Fabriken, Kraftwerke, Maschinen! Zur Macht, zur Beherrschung der ganzen Erde, zur Eroberung des Weltmeeres und der Lüfte soll das Spiel führen, auf daß der Mensch auch damit und schließlich wohl gar mit den Sternen spielen könne und ein lachender Gott des Weltalls werde. So überkugelt sich der Futurismus und fällt mit seinem imperialistischen, panitalienischen Größenwahn ins Leere.

Wenn man nun bei den einzelnen Vertretern dieser Sekte nach den psychologischen Motiven forschen wollte, so kämen, glaube ich, recht gewöhnliche Dinge zutage. Der allgemeine Hauptgrund dürfte Blasiertheit, Müßigkeit, innere Leere und die verzweifelte Notwehr gegen eine gähnende Langeweile sein. Aber diese Art Notwehr ist hoffnungslos; denn der Langeweile entgeht man nicht durch Spielerei und Getue, sondern durch sauere, bescheidene Arbeit.

Solche Arbeit wird im heutigen Italien vom größten und besten Teil des Volkes reichlich geleistet. In der Wissenschaft, in Handel und Industrie, im Ackerbau, in der sozialen Fürsorge, überall geht es aufwärts und vorwärts. Nur in der Kunst und besonders in der Dichtung ist es still geworden. Denn das närrische Schellengeläute der Futuristen, die

eine alte Kunst zu Grabe tragen, wird kein gutes Ohr für menschliche Laute, für Sprache des Herzens nehmen.

Aber was schadet es, wenn in der Sprache des Herzens eine Pause eintritt? Ich glaube sogar, daß es gut ist. Damit das Herz etwas Aufrichtiges sage, muß es oft lange schweigen. Eine Nation, die aber sonst nichts könnte als immer nur dichten und Verse machen, die könnte, streng genommen, auch das nicht.

6.
Erneuerung der Ästhetik und literarischen Kritik — Benedetto Croce.

Das Ästhetentum, das in Italien so verheerend wirkt und, ähnlich wie das Rhetorentum der Renaissance getan hat, vielleicht auf Jahrzehnte und Jahrhunderte hinaus das Gedeihen einer menschlich bedeutenden Dichtung erschwert, ist für Kunstkritik und Ästhetik um so förderlicher geworden. Etwa zu derselben Zeit, da Pascoli und D'Annunzio auf die Höhe ihrer Kunst gelangten, im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts und im ersten des gegenwärtigen, hat die Philosophie der Kunst einen gewaltigen Aufschwung genommen. Der Führer dieser Bewegung ist Benedetto Croce (geboren 1866 in Pescasseroli, Provinz Aquila).

Von seinen Lehrern dürften der bizarre Literaturhistoriker Vittorio Imbriani in Neapel und der Nationalökonom Antonio Labriola in Rom den stärksten persönlichen Eindruck auf ihn gemacht haben. Sein Onkel Bertrando Spaventa aber, der an der Universität Neapel seit 1860 Philosophie lehrte, hat, obgleich er schon im Jahre 1883 starb, ihm noch entschiedener den Weg gewiesen, den er später gehen sollte, den Weg zur deutschen Philosophie, insbesondere zu Hegel. Auch Imbriani und Labriola waren auf ihre Art Hegelianer; der eine, indem er nach Laune und Willkür von Hegel nahm was ihm zusagte, der andere, indem er einen besonderen Ableger vom Baume Hegels, den Marxismus, pflegte. Spaventa dagegen hat sich zur Lebensaufgabe

gemacht, die ganze Gedankenwelt Hegels in Italien dadurch heimisch werden zu lassen, daß er ihre entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge mit den Traditionen der italienischen Philosophie, mit Bruno und Vico aufwies, also keine künstlichen Verpflanzungen vornahm, sondern ein historisches Verständnis Hegels und eine natürliche Verbrüderung des italienischen mit dem deutschen Gedanken anbahnte. Diese Arbeit hat Croce, besonders mit seinen Forschungen der letzten Jahre, durchaus im Geiste Spaventas wieder aufgenommen. Ich erinnere an sein Buch „Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie" (*Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, 1907) und an die lichtvolle Darstellung der Philosophie Vicos, die er Wilhelm Windelband zugeeignet hat. Bevor er jedoch zu dieser weiten Auffassung gelangte und die Gedankenarbeit zeitlich und örtlich voneinander entfernter Denker zu einem lebendigen Einverständnis mit der Gegenwart und mit seinen Gedanken brachte, mußte er über diese eigenen sich erst klar werden.

Er begann mit literarhistorischen und lokalgeschichtlichen Arbeiten über das neapolitanische Theater, über spanische Einflüsse, über Kunst und Kultur im alten Neapel, gründete eine Zeitschrift *Napoli nobilissima* (1892—1906). Seine Gelehrtenarbeit war von der Liebe zur Hauptstadt des italienischen Südens beseelt. — Wer sich aber damals in Neapel mit Literatur und Philologie beschäftigte, konnte nicht umhin, mit den tiefsinnigen Büchern des Literarhistorikers Francesco De Sanctis bekannt zu werden. De Sanctis war nach einer glänzenden Lehrtätigkeit an der neapolitanischen Universität im Jahre 1883 gestorben. Sein Ruhm war im Begriff zu verblassen; denn quellenforschende Kleinarbeit, bibliothekarische und archivalische Erhebungen traten in den Vordergrund und drohten, die großzügigen Darstellungen des De Sanctis in Mißachtung zu bringen. Der Positivismus,

der aus dem Norden kam, die Schule Alessandro D'Anconas, bedrohte den an Hegel orientierten Idealismus der Neapolitaner Schule. Croce hatte aus eigener Erfahrung die Vorzüge und die Unentbehrlichkeit der positiven philologischen Methode und Technik viel zu gut kennen gelernt, es steckte schon so viel vom Bibliothekar und Bibliographen in ihm, daß es ihm niemals einfallen konnte, die Ermittelung der Quellen und Tatsachen durch Intuition oder Spekulation ersetzen zu wollen. Ja, er hatte am Anfang seiner gelehrten Tätigkeit eine entschiedene Abneigung gegen Hegel, Hegelianer und spekulativen Idealismus und fühlte sich als Schüler Labriolas eher zur materialistischen Geschichtsauffassung hingezogen. In der Politik war er sozialistisch gesinnt, studierte Marx und trat in Beziehungen zu Liebknecht. Als Wissenschaft im strengen Sinn galt ihm wohl nur die Naturwissenschaft, mit der er sich freilich niemals befaßt hat.

Der Umschwung vollzog sich von der kritischen Beschäftigung mit der Dichtung aus, vorzugsweise wohl unter dem Eindruck der italienischen Literaturgeschichte des De Sanctis. In diesem genialen Buch war es mit Händen zu greifen, wie die Seele der Dichtung doch nur durch Phantasie, durch eine Art Nachdichtung der Dichtung und nicht durch philologische oder naturalistische Technik sich erfassen läßt. Croce kam in seiner ersten philosophischen Arbeit (*La Storia ridotta sotto il concetto generale dell' Arte*, Neapel 1893) zum Schluß, daß die Geschichtschreibung eine Art Kunst, eine kongeniale Nachdichtung der Wirklichkeit sei. Diesen Gedanken verfolgte er nun aber nicht — wie andere getan haben — im Sinne des Zweifels am Erkenntniswert der Geschichte. Vielmehr machte er für seine Person die Entdeckung, daß in der Phantasie Erkenntnis steckt, daß der Traum des Dichters Wahrheitsgehalt hat, daß die Intuition des Künstlers etwas sieht, das dem wissenschaftlichen Begriff

sich entzieht, daß die anschauende Tätigkeit des Geistes nicht blind, sondern sogar hellsichtig und vielleicht die beste, unveräußerlichste Seite unseres Erkennens ist. Der Zweifel Croces warf sich damit auf den Erkenntniswert der Begriffe und der Wissenschaften, wenigstens gewisser Begriffe und Wissenschaften, denn der der Anschauung und der Kunst stand ihm fest. In diesem Sinn ist auch er eine Zeitlang Ästhet gewesen. — Der Standpunkt der Verehrung der Kunst als des einzigen oder besten Mittels zur Erkenntnis der Wirklichkeit ist aber rasch von ihm überwunden worden. Immerhin bleibt es charakteristisch und bestimmend für sein ganzes weiteres Philosophieren, daß es von der Ästhetik aus orientiert ist.

In erster Fassung erschien seine Ästhetik im Jahre 1900 unter dem Titel: *Tesi fondamentali di un 'Estetica come scienza dell 'espressione e linguistica generale* im 30. Band der *Atti dell' Accademia Pontaniana di Napoli.* Die Anschauung des Künstlers, mag er Dichter, Musiker oder Maler sein, wird hier so sehr als etwas Tätiges und Schöpferisches gedacht, daß Anschauung und Ausdruck der Anschauung zusammenfallen. Der aktive Ausdruck erscheint als die Überwindung und Aufhebung des Eindrucks. Eindrücke oder, wie wir heute gerne sagen, Erlebnisse haben nur insofern ästhetische Bedeutung, als sie zum Ausdruck verarbeitet und in Kunstwerken sichtbar gemacht werden. Was sich nicht zur Geltung bringt, das existiert auch nicht, wenigstens in der Kunst nicht und für den Kunstkritiker nicht. Darum hat Croce aus seinen literarhistorischen Arbeiten das biographische, kulturgeschichtliche, stoffgeschichtliche Element mehr und mehr verbannt und läßt es höchstens in Anhängen oder Anmerkungen zu. Es ist sein Verdienst, die Kunstkritik auf sich selbst gestellt und von der Philologie unabhängig gemacht zu haben. Dies darf aber nicht so verstanden werden, daß er die Philo-

logie ignorierte oder mißachtete. Vielmehr soll der Kunstkritiker alles kennen und sich verschaffen, was praktisch über seinen Gegenstand ermittelt werden kann. Er darf a priori auch die kleinste Quelle nicht verschmähen; aber vollendet hat er seine Arbeit erst, nachdem er die Werkzeuge weggeräumt und aus dem Chaos der Notizen den ästhetischen Wert des Kunstwerks herausgeschält hat. In der Tat sind Croces kunstkritische Monographien italienischer Dichter der Neuzeit, wie er sie seit 1903 in seiner Zeitschrift *La Critica* veröffentlicht und mit dem Märzheft des Jahres 1914 abgeschlossen hat, Musterbeispiele von kulturgeschichtlicher und philologischer Vielseitigkeit in der Vorbereitung und von Enthaltsamkeit in der Ausführung und Darstellung.

Wenn nun aber dem Kunstkritiker das Kunstwerk nur in seiner Vollendung wertvoll ist und alle Erlebnisse, Eindrücke, Motive, Quellen usw. darin verschwinden müssen, welches Kriterium bleibt ihm dann noch, um den Wert des Werkes zu beurteilen? Darauf hat Croces Ästhetik in ihrer ersten Fassung noch eine halbe und erst in den späteren Auflagen die volle Antwort gegeben. Zunächst erblickte er nämlich in dem Gefühl des Gefallens und Mißfallens als einer natürlichen und spontanen Reaktion unseres Geistes auf ästhetische Eindrücke das ausschlaggebende Merkmal. Daß dieses Gefühl bei dem einen stumpf, bei dem andern feiner ist, wäre gewiß kein Grund, um es nicht gelten zu lassen; denn die subjektiven und individuellen Abstufungen der Begabung sind selbst in den exaktesten Wissenschaften wirksam und können die Objektivität des Kriteriums nur trüben, nicht erschüttern. Das Bedenkliche oder Unvollständige seiner ersten Antwort sah Croce vielmehr darin, daß dabei ein Gefühl, ein Eindruck, also ein Passivum zum Kriterium einer Tätigkeit und eines Aktivums erhoben wurde. Sein Gedanke beschäftigte sich, wie mir aus privaten Gesprächen

mit ihm erinnerlich ist, nun stark mit der Frage nach dem Wesen des Gefühles. Er fand, daß jede geistige Tätigkeit, nicht nur die des Künstlers, von Gefühlen der Lust und Unlust begleitet ist, je nachdem sie gefördert oder gehemmt wird. Statt Lust und Unlust sagen wir besser Friede und Unfriede, denn es handelt sich nicht um leibliche Vorgänge und ebensowenig um „psychophysische" Korrespondenzen, sondern um die rein geistige Seite des Gefühlslebens. Woher kommt die geistige Befriedigung, die uns eine reinlich gelungene logische Operation, eine gute Handlung, ein Sieg unseres jeweils höheren über das jeweils niederere Ich gewährt? Einfach daher, meint Croce, daß in das gelungene Werk, sei es künstlerisch, logisch, ökonomisch oder moralisch, sämtliche Tätigkeiten des Geistes sich folgsam einordnen. Darum gehört es zum Wesen einer vollendeten Dichtung, daß die logischen, ökonomischen und moralischen Probleme, die jeweils den Geist des Dichters beschäftigen, sich zu einem einzigen ästhetischen Problem in ihm umbilden und eine rein künstlerische Lösung ohne logische, ökonomische, moralische Reste finden. Das Kriterium der Kunstkritik ist demnach nicht das Gefühl des Gefallens oder Mißfallens, sondern eher das des inneren Friedens oder Unfriedens und in letzter Linie dieser Friede oder Unfriede selbst, d. h. die harmonische Unterordnung der anderen geistigen Tätigkeiten unter die künstlerische. Um den Vollwert einer Dichtung zu erweisen, hat der Kunstkritiker zu zeigen, daß sie ganz Dichtung und nur Dichtung ist, daß die begrifflichen Elemente, die praktischen oder sittlichen Tendenzen, die sie etwa enthält, nicht eigenwillig geblieben, sondern vom Strom der Dichtung geführt und mitgenommen sind. Ein solcher Nachweis kann nur dadurch erbracht werden, daß die ganze geistige Struktur des Dichters, seine psychologische Eigenart, seine Persönlichkeit, sein Charakter oder, wie Croce vorzugsweise sagt, sein

Temperament analysiert wird. Denn auf das Temperament, d. h. auf die natürliche und gewöhnliche Mischung und Lagerung der geistigen Kräfte und Anlagen des Dichters kommt es an. So erweitert sich die Kritik des Kunstwerks zu der des Künstlers und die des Künstlers zur psychologischen Durchforschung des Menschen. In der Tat sind Croces kritische Betrachtungen der Kunstwerke des Carducci, Fogazzaro, D'Annunzio, De Amicis, Pascoli usw., die einen mehr, die andern weniger, zu menschlichen Charakterbildern oder zu Profilen von menschlichen Temperamenten geworden.

Aber liegt hier nicht die Gefahr, sich in einen Psychologismus und Historismus zu verlieren, der schließlich alles Menschliche bedeutend findet, sich überall einfühlt und nichts mehr von der Hand weist? Für den kraftvollen, zielstrebigen Kritikergeist Croces hat diese Gefahr wohl nie bestanden. Für seine Nachfolger und Schüler, z. B. Borgese, Cecchi, Gargiulo, um nur die begabtesten zu nennen, besteht sie in hohem Grade. Oft wird bei ihnen die Sicherheit des Urteils durch die Feinheit der Einfühlung und des Nachempfindens, durch die Subtilität der Analyse geschwächt. Borgese meint sogar, daß es in der Kunstkritik weniger auf die Beurteilung der Werke, der *creazione*, als auf das Verständnis der Schaffensweise, der *creatività* eines Dichters ankomme. Damit gibt er freilich das spezifisch ästhetische Wertkriterium Croces preis.

Denn für Croce bedeutet die psychologisch-historische Analyse des Menschen nur die eine, ich möchte sagen, negative Seite des Kriteriums. D. h. er verwendet sie nur zum Nachweis dessen, was zwar menschlich wertvoll und achtbar an diesem oder jenem Künstler ist, was aber seine Kunst nicht bestimmend, nicht entscheidend, nicht führend, sondern dienend oder störend beeinflußt hat. Der empirische Mensch D'Annunzio oder Fogazzaro ist bei Croce nur die Schale,

unter der ein metaphysischer oder transzendenter Kern von Poesie, ein spezifischer Kunstgehalt steckt. Diesen ermittelt die Psychologie nur, indem sie aus einer empirischen zu einer transzendenten wird, d. h. sich zu Philosophie, speziell zu Ästhetik verwandelt. Das Wissen um die Menschheit des Dichters muß sich zum Wissen um das Wesen seiner Dichtung vertiefen, wobei das Wissen um das Wesen der Dichtung überhaupt vorausgesetzt ist und als Grundlage dient.

Die Frage nach dem Wesen der Dichtung hat Croce in seiner Ästhetik beantwortet. Seine kunstkritischen Betrachtungen der italienischen Dichter der Neuzeit sind erst nachträglich entstanden und als Anwendungen oder Exemplifikationen der Ästhetik gemeint. Er selbst hat mir darüber in einem Briefe vom 19. Oktober 1911 geschrieben: „Ich muß Dir gestehen, daß ich mir niemals vorgenommen habe, ein ganzer Kunstkritiker zu werden, und wenn ich meine Leistungen auf diesem Gebiete mit dem Ideal des Kunstkritikers vergleiche, das ich mir gesetzt habe, so werde ich mehr als bescheiden, ich werde klein. Manchmal aber kommt mir wieder der Mut und sogar ein bißchen Übermut, wenn ich mich nämlich mit den Tageskritikern vergleiche. Denn diese, scheint mir, leisten ungefähr dasselbe oder auch weniger als ich, nur mit größerem Pomp und Geräusch. — Aber lassen wir das absolute oder relative Verdienst. Das bißchen literarische Kunstkritik, das ich geschrieben habe, ist von dem Wunsche beseelt, durch Beispiele das Knochengerüste der Kunstkritik darzutun. Ich möchte es scherzhaft ausdrücken und sagen, daß ich kein Maler habe sein wollen, sondern ein Zeichenlehrer, der Modelle von Nasen, Füßen, Stellungen und Gebärden gibt. In der methodischen Struktur, im Knochengerüste aber ist meine Kunstkritik vielleicht sogar sicherer als die des De Sanctis. In dieser Hinsicht hat sie genützt und kann noch weiter nützen, denn vorher war die italienische

Kunstkritik (und nicht bloß die italienische) beinahe durchaus methodenfeindlich oder wenigstens amethodisch."

Die ganze positive Methode Croces als Kunstkritiker wird klar, wenn man sich die hinlänglich bekannte Definition der Kunst in seiner Ästhetik vergegenwärtigt. Einer ausführlichen Darlegung dieser Lehren bedarf es nun nicht mehr, nachdem Croce in einem ebenso knappen als klaren und gemeinverständlichen *Breviario di Estetica* (*quattro lezioni*), 1913, sie noch einmal zusammengefaßt hat.

Kunst ist für ihn eine beschauliche, praktisch nicht interessierte Tätigkeit, eine schöpferische Vision der Wirklichkeit als Individualität. Dem künstlerischen Geiste wird die Welt zu einem Traum in Worten, Tönen, Farben, Linien usw. Je nach seiner eigenen Individualität verarbeitet sich ihm das Universum in individuelle Formen und drückt sich ihm in diesem oder jenem Gedicht, diesem oder jenem Bildwerk aus. Es gehört zum Individualitätscharakter dieser Verkörperungen des Universalen in der Kunstform, daß deren jede eine Einheit für sich ist, daß es unendlich viele und immer verschiedene davon gibt und daß keine die Gültigkeit der andern zerstört. Jede trägt ihren Maßstab oder das Gesetz ihrer Individualität in sich selbst, will also nicht mit andern Kunstformen verglichen, noch an ihnen gemessen sein. Die Identität des Kunstwerkes mit sich selbst ist das positive Kriterium der ästhetischen Kritik. „Dieses Kunstwerk ist", d. h. es besteht als ein sich selbst treues, in sich selbst ruhendes, so ungefähr lautet, auf eine nackte Formel gebracht, jedes kunstkritische Werturteil. In seiner negativen Fassung lautet es: „Jenes andere Kunstwerk ist nicht", d. h. es besteht nicht, ist sich selbst nicht identisch, sondern zerflattert in eine unordentliche Vielheit von kunstfremden Elementen, als da sind wissenschaftliche Begriffe, lehrhafte Dogmen, Antriebe oder Befehle zu guten oder schlechten Handlungen usw. Man sieht, wie die negative

Formel der Kritik in eine historisch-psychologische Auflösung alles dessen hinausläuft, was in einem menschlichen Geiste überhaupt vorhanden sein kann, während die positive Formel sich zu einer Einordnung all dieser Elemente in eine einzigartige, einmalige, nur mit sich selbst identische Einheit zuspitzt. Im gelungenen Kunstwerk ballt sich die geistige Persönlichkeit, die universale Menschheit des Dichters mit all ihren Erlebnissen und Wünschen, all ihren Erinnerungs- und Hoffnungsgefühlen zu einer einzigen Form zusammen. Daher der persönliche oder, wenn man will, lyrische Grundcharakter aller Kunstformen. Diesen Gedanken hat Croce ausgeführt in einem auf dem philosophischen Kongreß in Heidelberg (1908) gehaltenen Vortrag: *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, den er auch in seinen inhaltsreichen Sammelband *Problemi di estetica*, 1910, aufgenommen hat. Selbst an einem Bauwerk ist das spezifisch Künstlerische das Persönliche oder die Lyrik. Für diese latente, immanente Lyrik, für dieses persönliche Stimmungselement, das wie ein Fluidum und als lebendiger Pulsschlag durch alle Teile eines Kunstwerks läuft, den Spürsinn zu haben, das ist die besondere und wesentliche Begabung des Kunstkritikers.

Croce besitzt sie in sehr hohem Grade, doch ist er sich bewußt, daß die negative Seite der Kritik ihm verhältnismäßig besser gelingt. In der Tat hat er eine meisterhafte Sicherheit in der Ausscheidung und Auflösung derjenigen Elemente, die in die Dichtungen der Schriftsteller des heutigen Italiens nicht hineingehören, d. h. in ihnen nicht aufgegangen sind. Dafür ist z. B. sein Aufsatz über Fogazzaro und besonders der über Pascoli ein leuchtendes Beispiel.

Im übrigen darf man annehmen, daß ihm die Literatur seiner Landsleute und Zeitgenossen nicht groß und bedeutend genug erscheint, um mit der Liebe seines reichen, nach so

vielen Seiten hin interessierten Geistes sich ganz in sie hinein zu legen. So pflegt es wohl jedesmal zu gehen, wenn der Kritiker kulturell und menschlich höher steht als der Künstler. Dies scheint mir im heutigen Italien in der Tat der Fall zu sein. Hier ist den Dichtern die unangenehme Gunst des Schicksals zuteil geworden, in der Nähe eines Kritikers zu leben, der sie weit übersieht und darum oft etwas Väterliches in seinem Tone hat und, ohne es zu wollen, von oben herab spricht.

Wie bescheiden, hingebend und anspruchslos er aber sein kann, wenn ein wirklich Großer vor ihm steht, zeigt sein Buch über Vico, das freilich keine Kritik der Kunst, sondern der Philosophie ist.

Wir wollen hier nicht erörtern, ob Croces Ästhetik alle Probleme, die sie von der Ästhetik Hegels und der romantischen Philosophie überkommen hat, auflöst; denn es war uns nur um den Zusammenhang zu tun, der zwischen Croces Ästhetik und ihrer Anwendung in der literarischen Kritik besteht. Dieser ist, soweit Theorie und Praxis sich jemals decken können, ein sehr straffer, zuweilen ein allzu straffer. Denn oft und gerne läßt Croce die Dichter, die er uns vorzuführen hat, stehen, spricht zum Publikum über allgemein ästhetische Fragen, räumt Vorurteile in grundsätzlicher Weise auf die Seite und doziert wie ein medizinischer Professor in der Klinik, bevor er zur Diagnose schreitet.

Auch wollen seine kritischen Monographien nur „Versuche“, *Saggi*, sein, von denen jeder für sich steht, und keine zusammenhängende Literaturgeschichte. Eine solche müßte, wie er im Aschiedswort selbst sagt, mehr Kulturgeschichte, weniger Polemik und einen gleichmäßigeren Ton in der Erzählung der fortlaufenden Entwicklung des geistigen Gefühlslebens der Nation und seiner dichterischen Ausdrucksformen haben. —

Auf der Grundlage der Ästhetik hat Croce in den Jahren 1900 bis 1909 eine Logik und eine Philosophie der Praxis (Ökonomik und Ethik), ein ganzes System der Philosophie des Geistes aufgebaut. Eine kritische Würdigung desselben habe ich in der deutschen Literaturzeitung (18. Juni 1910) zu geben versucht. Es hat etwas Mißliches, ein solches System als etwas völlig Abgerundetes und Fertiges, als das es sich tatsächlich gibt, ansehen und beurteilen zu müssen, indes sein Schöpfer in der vollen Kraft des Geistes fortfährt philosophisch zu arbeiten. Denn es ist ebenso leicht, dieses System, weil es ein rundes ist, ins Rollen und zum Fallen zu bringen, als es schwer ist, die Tragweite der einzelnen Gedanken, weil sie sich als abgeschlossen darstellen und es doch nicht sind, dem Leser zum Bewußtsein zu bringen.

Daß Croce schon so frühe dazu gekommen ist, sein System abzuschließen, erklärt sich psychologisch aus seinem starken Bedürfnis nach Ordnung, Klarheit und Ehrlichkeit. Es erklärt sich auch aus den besonderen Verhältnissen und Lebensbedingungen des italienischen Schrifttums. Nirgends denkt und arbeitet man so sehr wie im heutigen Italien unter dem freien Himmel der Öffentlichkeit, nirgends publiziert man so rasch, diskutiert man so eifrig und ändert seine Gedanken so behende unter dem Einfluß der andern, wenn man unselbständig ist und — nagelt sich fest, wenn man Charakter hat. Croce aber ist einer der charaktervollsten Denker des heutigen Italiens. Er hat den Mut gehabt, sich in die Festung eines Systemes einzumauern, das von allen Seiten her die Beschießung aushält und ihm die zeitraubende Auseinandersetzung mit schwächeren Gegnern und Freunden erspart. Die Auseinandersetzung mit sich selbst freilich erleichtert es ihm auch nicht.

Hier mag es genügen, darauf hinzuweisen, wie einige grundlegende Voraussetzungen der Ästhetik für die Logik

und die Philosophie der Praxis zwingend geworden sind. Jene kraftvolle Gleichsetzung der Anschauung mit dem Ausdruck, oder des Erlebnisses mit dem Kunstwerk, fordert in der Logik etwas Entsprechendes, nämlich die Gleichsetzung des Gedankens mit dem Begriff, des Begriffes mit der Erkenntnis und, in der Lehre von der Praxis, die Gleichsetzung des Willens mit der Tat. Nirgends ist Raum mehr für eine Stufe, auf der das Erlebnis, der Gedanke, der Wille noch mir gehören, mein Eigentum sind, dessen ich gewiß bin, ohne es objektiviert und veräußert zu haben. Die Gewißheit eines geistigen Besitzes erkennt diese Philosophie nur draußen in der Welt des Objektiven an. Erst die Objektivierung garantiert mir mit dem Erfolg, den sie bringt, die Gewißheit. Erst wenn aus meinem Werk mir das Spiegelbild meines geistigen Ich entgegentritt, bin ich seiner Wirklichkeit oder, was für Croce dasselbe ist, seines Wertes versichert. Ein geistiges Privatleben, ein innerer Hort, ein auf die Subjektivität des Geistes gegründeter Glaube, eine Gewißheit, die der Bestätigung durch die Objektivierung nicht bedarf, weil sie fähig ist, sie durch die Setzung des „Wunders" sich vorweg zu nehmen, wird in dieser Philosophie nicht anerkannt. Die Kategorie der Religion wird aufgelöst und als ein Mischmasch von künstlerischer Anschauung und philosophischer Erkenntnis beurteilt. Die religiösen Mythen sind philosophische Dichtung oder dichterische Philosophie und gehen, je mehr der menschliche Geist sich der Kategorien seiner reinen Tätigkeit bewußt wird, in die Brüche.

Es hängt vielleicht mit dieser Auflösung der Religion zusammen, daß Croce einen Dichter wie D'Annunzio, der sich ganz in sinnlichen Kunstformen und Worten ausgewirkt und ausgegeben hat, verhältnismäßig sehr hoch stellt, einen andern wie Fogazzaro aber, bei dem etwas Unaussprechliches

immer zurückbleibt und nicht zum Ereignis werden kann, verhältnismäßig nieder. —

Eine andere Errungenschaft von Croces Ästhetik ist die Überwindung der naturalistischen Auffassung des Kunstwerkes als einer gemachten, nach bestimmten technischen Grundsätzen oder Regeln verfertigten Sache, als eines praktischen Gebildes oder Fabrikates. Darum gelten ihm die sogenannten Dichtungsgattungen (Epos, Drama, Roman usw.) als bloße Notbehelfe der Einteilung, als Konstruktionen, die zur Orientierung dienen, aber das Verständnis des ästhetischen Wertes einer Dichtung eher hemmen als fördern. Die Kritik der künstlerischen Technik eines Dichters bleibt in der Beschreibung des Äußerlichen stecken, wofern sie nicht zu einer Kritik der Inspiration des Dichters vertieft und in ihr aufgelöst wird.

Diese Auflösung des technischen Momentes in der Ästhetik führt im weiteren Verlauf des Systemes zur Auflösung aller naturwissenschaftlichen Begriffsbildungen in der Logik und aller rechtlichen Normen in der Ökonomik. Die Naturwissenschaft, sofern sie Wissenschaft, d. h. Theorie ist, fällt unter den Begriff der Naturgeschichte; das Recht, sofern es Zweckhandlung, d. h. Praxis ist, unter den der Ökonomie oder Politik.

So wird von der Ästhetik aus das ganze philosophische Denken Croces in seinen Grundzügen bestimmt. Den Panästhetismus der Ästheten und Futuristen, d. h. die Anschauung, daß alles Erkennen intuitiv und dichterisch und das Leben ein Spiel oder Kunstwerk sei, hat Croce ebenso rasch als kraftvoll überwunden, und auf jede Weise fährt er fort, diese Seuche zu bekämpfen. Er ist weit entfernt, das logische Denken und das sittliche Handeln durch ein ästhetisches Verhalten ersetzen zu wollen. Im Gegenteil, die logische Erkenntnis steht bei ihm als die höhere Stufe über der intuitiven und das Handeln über dem Erkennen als seiner Voraussetzung.

Croces Philosophie ist panästhetisch in ganz anderem Sinne, sie ist es nämlich insofern, als die logischen Entdeckungen, die er in der Ästhetik gemacht hat, mit unerbittlicher Folgerichtigkeit und Klarheit weiter getrieben und bis zu ihren letzten Ergebnissen auf dem ganzen Gebiet der Philosophie durchdacht werden.

In diesem Sinne hat wohl noch nie ein Denker die Ästhetik zum Eckstein seines Systemes gemacht. Darin, scheint mir, liegt seine Originalität, die Kraft seiner Wirkung — und seine Grenze.

Von der jungen Generation des heutigen Italiens hat kaum Einer, der sich mit Kunstkritik und Literaturgeschichte beschäftigt, dem Einfluß Croces sich zu entziehen vermocht. An diesem großen Erfolg hat nicht nur der Denker, sondern auch der Schriftsteller seinen Anteil. Croces Stil ist bei aller Sachlichkeit, Klarheit, Einfalt und Schmucklosigkeit so lebendig, anmutig, schmiegsam, leicht und behende, daß er uns überredet, gefangen nimmt und verführt, indes er, ganz mit dem Gegenstand beschäftigt, doch gar nichts Rednerisches und Verführerisches zu haben scheint. Sogar in der Sprache dieser Philosophie ist das ästhetische Element allgegenwärtig, aber auch hier nicht als etwas Gesuchtes oder Aufgelegtes, sondern als Grundton. Die Lehre der Ästhetik Croces, daß auch die tüchtige, ehrliche, trockene Prosa Kunst ist und ihr lyrisches Fluidum hat oder haben soll, ist in Croces Stil bewiesen und erfüllt.

Bibliographie.

1.

Das umfassendste, wenn auch nicht das tiefste Werk über die ital. Literatur des 19. Jahrhunderts ist Guido Mazzoni, l'Ottocento in der Storia di letteratura italiana scritta da una società di professori, Mailand, Vallardi, soeben vollendet in zwei Bänden. Für das Verständnis das förderlichste: Fr. De Sanctis, La lett. ital. nel secolo XIX, Neapel 1902.

Als kulturhistorische Einleitung ist Julien Luchaire, Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830, Paris 1906, zu empfehlen. — Zum Verständnis Manzonis lese man Fr. De Sanctis, Scritti varii inediti o rari a cura di B. Croce, Neapel 1898, Bd. I. Über Manzonis Leben: A. Piumati, La vita e le opere di A. Manzoni, Turin 1886. Eine Gesamtausgabe von Manzonis Werken erscheint gegenwärtig bei Hoepli in Mailand.

Eine kurze, lebhafte Erzählung von Leopardis Leben gibt G. A. Cesareo, La Vita di G. L., Palermo 1902. Die Entwicklung des Dichters und Denkers hat Fr. De Sanctis, Studio su G. L., Neapel 1885, am tiefsten ergründet. Vergleiche auch einige Kapitel in De Sanctis' Saggi critici und Nuovi saggi critici, Neapel (A. Morano) und Scritti varii inediti, Bd. II. Besonderes Interesse für den deutschen Leser hat der geistvolle Dialog Schopenhauer e Leopardi (Saggi critici, S. 276 ff.). Die Werke Leopardis findet man am vollständigsten bei Le Monnier in Florenz. Dazu kommen noch die Lettres inédites relat. à Giacome Leopardi, pp. N. Serban, Paris, Champion 1913.

Eine zusammenfassende, freilich etwas blasse, aber kurze und verständliche Darstellung der politischen Erhebung Italiens im 19. Jahrhundert vom liberal-katholischen Standpunkt aus gibt Franz Xaver Kraus, Cavour (Weltgeschichte in Charakterbildern), München 1903.

Über Ästhetik und literarische Kritik jenes Zeitalters vergleiche das geistvolle Buch von G. A. Borgese, Storia della critica romantica in Italia, Neapel 1905.

2.

Carduccis sämtliche Werke bei Zanichelli, Bologna 1889 ff.

Eine Sammlung seiner sämtlichen Gedichte ebenda: Poesie, 1901. 2. Aufl. 1902.

Eine vom Dichter selbst veranstaltete Auswahl seiner Prosaschriften ebenda: Prose, 1905.

Über die italienische Literatur der Gegenwart seit 1850 hat Benedetto Croce in seiner Zeitschrift La Critica, rivista di letteratura, storia e filosofia, Neapel und Bari (Laterza) 1903 ff. eine Reihe vorzüglicher Aufsätze veröffentlicht, die im Märzheft 1914 ihren Abschluß gefunden haben. Diese Monographien über sämtliche literarisch bedeutenden Schriftsteller des heutigen Italiens sind weitaus das wichtigste Hilfsmittel für die Kenntnis unseres Gegenstandes. Die Bände der Critica enthalten passim ein vollständiges und fortlaufendes Verzeichnis der Literatur über Carducci und geben überhaupt ausführliche Bibliographien für sämtliche besprochenen Schriftsteller, worauf hier ein für allemal hingewiesen wird.

Dieselbe Zeitschrift enthält sehr lehrreiche Studien von Giovanni Gentile über die italienische Philosophie seit 1850.

Eine Bibliographie der allgemeinen italienischen Literaturgeschichte von 1870—1906 gibt Emilio Calvi, opere generali e complessive intorno alla letteratura italiana contemporanea in der Critica IV, S. 271 ff.

Zur Kenntnis von Carduccis Privatleben gibt Giuseppe Chiarini, Memorie della vita di G. Card., Florenz 1903, die reichsten Beiträge. Eine ziemlich vollständige und gewissenhafte Monographie ist das Buch von A. Jeanroy, G. Card. L'homme et le poète, Paris 1911. Über Carduccis Dichtung dürften Croces Aufsätze in der Critica I, S. 1 ff. und VIII, S. 81 ff. und 161 ff. noch immer das Beste sein; über Carduccis wissenschaftliche Leistungen vgl. Croce, Critica VIII, S. 321 ff. Derselbe VIII. Band, S. 1 ff. enthält wertvolle Beiträge zur Kritik der an Carducci geübten Kritik, insbesondere eine Besprechung des vielumstrittenen Buches von Enrico Thovez, il pastore, il gregge e la zampogna, Neapel 1910, und anderer anticarduccianischer und carduccianischer Schriften. Weniger für die Kenntnis Carduccis als für die gewisser Geschmacksrichtungen im heutigen Italien lehrreich ist die von Ettore Romagnoli gesammelte Polemica Carducciana, Florenz 1911.

Über die literarischen Zustände zur Zeit, da Carduccis Dichtung einsetzte, insbesondere über Giovanni Prati vgl. G. Gabetti, G. Prati, Mailand 1911. Über Aleardi vgl. B. Croce, Critica X, 1912, S. 241 ff.

3.

Über Chiarini vgl. Croce, Critica II, 455 ff.
Über Ferrari ebenda IV, S. 349 ff.
Über Mazzoni ebenda XI, S. 421 ff.

Über Guerrini (Stecchetti) ebenda III, S. 1—19.
und bibliographische Nachträge dazu VI, S. 342f.

Seine sämtlichen Gedichte hat Guerrini nach dem Beispiel Carduccis im Jahre 1903 in einem Sammelband Le rime di Lor. St. in Bologna bei Zanichelli herausgegeben; aber die Hoffnung, durch diesen Neudruck sich wieder in Erinnerung zu bringen schlug fehl. Zum erstenmal erschienen die Postuma 1877, Polemica und Nuova Polemica 1879 und haben viele Nachdrucke und Neuauflagen erfahren. Die obszönsten Gedichte sind die einer hysterischen Närrin „Argia Sbolensi" (Bologna, Monti 1897) in den Mund gelegten.

Über Fogazzaro vgl. Croce, Critica I, S. 95ff., die Bibliographie dazu ebenda II, S. 111f., III, S. 471, VI, S. 184, IX, 257f. und XII, 32. Über Fogazzaros Leben vgl. man die zwei freilich stark enkomiastischen Bücher: S. Rumor, A. Fogazzaro, 2. Aufl. Mailand, Castoldi 1912, und P. Molmenti, A. F., Mailand, Hoepli 1912. Die beste kritische Analyse von Fogazzaros Werk gibt Eugenio Donadoni, A. F., Neapel, Perella u. Co. 1913, freilich, wie der Verfasser selbst zugeben muß, von einem allzu negativen Standpunkt aus.

Eine Gesamtausgabe von Fogazzaros Werken existiert bis jetzt nicht. Das meiste ist bei den Mailändern Verlegern Brigola, Galli und Baldini-Castoldi erschienen. Nur die Gedichte sind in einem Sammelband: A. F. Le poesie, Mailand, Baldini, Castoldi u. Co., 1908, vereinigt.

4.

Über Zanella vgl. B. Croce, Critica II, S. 367ff.
Über Graf und Gnoli ebenda IV, S. 12ff.
Über Bonacci-Brunamonti und Aganoor ebenda IX, S. 1ff.

Den Orfeo findet man in Giulio Orsini, Poesie edite ed inedite, Rom und Turin 1907.

Vergas Schriften sind hauptsächlich in Turin bei Casanova und in Mailand bei Treves erschienen. Im übrigen vgl. man über ihn Critica I, S. 241ff. Über Di Giacomo und Serao ebenfalls Critica I. Ferner K. Voßler, Salvatore Di Giacomo, ein neapolitanischer Volksdichter in Wort, Bild und Musik, Heidelberg, Winter, 1908. Die Poesie von Di Giacomo sind mit einem Dialektwörterbuch bei Ricciardi in Neapel 1907 erschienen.

Die Sonnetti romaneschi des Belli sind in sechs Bänden mit einer umfassenden Einleitung über römische Dialektdichtung von Luigi Morandi

in Città di Castello bei Lapi herausgegeben. Pascarellas Sonetti in Rom, Società editrice nazionale 1904. Über Pascarella siehe auch Critica IX, S. 401 ff. — Über Renato Fucini ebenda IV, S. 249 ff. Die Sonette und Novellen Fucinis in Florenz bei Barbera. Die Lyrik der Ada Negri in Mailand bei Treves. Bei demselben Verleger die Schriften des De Amicis. Siehe über ihn Critica I, S. 161 ff.

5.

Über Pascoli vgl. Critica V, S. 1 ff. und 89 ff. Alle weitere Literatur findet man in dem lehrreichen, mit großer Liebe geschriebenen Buch von Domenico Bulferetti, G. Pasc. l'uomo, il maestro, il poeta, Mailand 1914. Die meisten Werke Pascolis sind von Giusti in Livorno und Zanichelli in Bologna verlegt.

Über D'Annunzio vgl. Critica II, S. 1 ff. und 85 ff. Ferner G. A. Borgese, Gabr. D'Ann. con bibliografia, ritratto e autografo, Neapel 1909 und A. Gargiulo, G. D' Ann., Neapel 1912. Eine umfassende Bibliografia D'Annunziana beginnt im 2. Band der Critica und zieht sich fast durch alle folgenden Bände hin. Auch eine reiche Liste der Quellen D'Annunzios ist in der Critica passim zu finden. Der Hauptverleger D'Annunzios, aber keineswegs der einzige, ist Treves in Mailand.

Die literarischen Elaborate der Futuristen werden von einer futuristischen Zentrale „Poesia", Mailand (Corso Venezia 61) herausgegeben. Nachrichten über ihr Treiben finden sich in allen größeren italienischen Tageszeitungen der Jahre 1912 ff.

6.

Über Imbriani vgl. Croce, Critica 1905, III, S. 437 ff. und V. Imbriani, Studi letterari (mit einer Einleitung von Croce), Bari 1907, und meine Besprechung dieses Buches in den Studien z. vgl. Litgesch. VIII, S. 384 ff.

Über B. Spaventa vgl. die schöne Würdigung von G. Gentile in der Critica XI, S. 365 ff., 441 ff. und XII (1914) S. 34 ff.

Die Literatur über Francesco De Sanctis ist sehr umfangreich. Hier mag es genügen, auf die bibliographischen Angaben in Croces Estetica, 3. Aufl., Bari 1909, hinzuweisen. (Die neueste, vierte Auflage der Estetica war mir unzugänglich.) Dem wäre noch beizufügen eine Gedächtnisrede von Fr. Torraca, Per Fr. De S. Neapel, Perella 1910, und, was den Zusammenhang der Gedankenwelt des De Sanctis mit Hegel und seiner Schule betrifft: B. Croce, per la storia del pensiero del De Sanctis, in den Atti dell'Accad. Pontaniana, Bd. XLII, Neapel

1912. Ferner B. Croce, Fr. De S. und die deutsche Geistesarbeit, in der Internationalen Monatsschrift, Juni 1912. — Die neueste Auflage der Storia della letteratura italiana des De Sanctis ist, von Croce besorgt, bei Laterza erschienen.

Croces Saggio sullo Hegel (2. Aufl.), Laterza, Bari 1913, ist auch ins Deutsche übersetzt und in Heidelberg bei Winter veröffentlicht worden; seine Darstellung La filosofia di Giambattista Vico ebenfalls bei Laterza in Bari, 1911.

In demselben Verlag findet man alle wichtigeren Arbeiten Croces, vor allem seine dreibändige Filosofia dello Spirito. Der erste Band, die Ästhetik, ist von Karl Federn ins Deutsche übersetzt und bei E. A. Seemann in Leipzig veröffentlicht worden. Das Breviario di Estetica ist von Theodor Poppe ins Deutsche übersetzt: „Grundriß der Ästhetik" Leipzig, Meiner 1913 (Bd. 5 in der Sammlung „Wissen und Forschen"). — Eine zusammenfassende Würdigung der vielseitigen Tätigkeit Croces hat einer seiner eifrigsten Anhänger, Giuseppe Prezzolini, geschrieben: B. Croce, con bibliografia, ritratto e autografo, Neapel, Ricciardi 1909.

Inhalt.

